5
1955

ИСКУССТВО КИНО

KINH Ô

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

А. Баженова. Главная задача 3
И. Вайсфельд. Второй съезд писателей и вопросы кинодраматургии 11

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Т. Сытина. Первый снег 21

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Е. Габрилович. Об элементах прозы в киносценарии 69
Э. Тиссэ. Против серости и штампа в операторском искусстве . . 81
Д. Бабиченко. Предоставить слово сатире! 89

А. Февральский. Неизвестный сценарий В. В. Маяковского . . . 98

ЗА РУБЕЖОМ

С. Белоусов. Мексиканская кинематография 104
А. Згуриди. Научная кинематография Чехословакии 110
Третий фестиваль чехословацких кинофильмов 112
Что препятствует развитию французского кино 117
Судьба «Чувства» 118

ХРОНИКА

В художественном совете студии «Мосфильм» ☆ В Московском доме кино. Вечер белорусского искусства. Кинематография Аргентины и Мексики. Обсуждение мультипликационных фильмов 1954 года ☆ В киносекции Дома ученых Академии наук СССР ☆ В ССП СССР 119

Новые фильмы 125

На обложке — кадр из фильма «Овод»

На вклейке — экскизы Б. Ефимова к мультипликационному фильму «Подпись неразборчива»

5 МАЙ 1955

Государственное издательство «Искусство»

Москва

А. БАЖЕНОВА

ГЛАВНАЯ ЗАДАЧА

(ОБРАЗ НАШЕГО СОВРЕМЕННИКА)

Проблема положительного героя в истории искусства и эстетики всегда выступала как проблема политическая. В том, что считает художник положительным, что утверждает и что отрицает, наиболее ярко проявляется его мировоззрение, отношение к изображаемой действительности, ее оценка.

Художник утверждает свой эстетический идеал при создании сатирических образов негативно, посредством отрицания, бичевания всего порочного, отживающего, мешающего общественному развитию, а при создании положительного образа — прямо и непосредственно. Положительный герой является прямым носителем политического и нравственно-эстетического идеала художника и утверждает все лучшее, передовое своими делами, мыслями, чувствами.

Проблема положительного героя занимает центральное место в советском искусстве, призванном воспитывать трудящихся в духе коммунизма, утверждать великую правду нашей эпохи.

«В нашей действительности,— писал А. М. Горький, обращаясь к начинающим писателям,— настоятельно необходимо отмечать, освещать, изображать все то качественно важное, новое, «положительное», что в ней неуклонно растет»*. Раскрытие победы нового в ожесточенной борьбе со старым осуществляется в искусстве специфическими средствами: через столкновение изображаемых характеров, конкретную борьбу положительных и отрицательных героев, через раскрытие конфликтов. Становление и развитие характеров во времени, столкновение их в конкретных жизненных обстоятельствах ярко и динамично способно показать кино — самый массовый и горячо любимый народом вид искусства.

Положительный герой в советском кино — огромная воспитывающая сила, оказывающая воздействие на миллионы людей. Он призван служить живым примером подлинно человеческого поведения, поэтому создание полноценных типических образов положительного героя особенно важно для советского кино, являющегося активным, могучим средством коммунистического воспитания трудящихся.

Понятен тот огромный интерес, который вызвало обсуждение проблемы положительного героя перед съездом писателей и в выступлениях участников съезда. Ставя в центр внимания вопрос о положительном герое, все единодушно заявляли о том, что создание полноценного образа героя нашего времени — главная задача советских художников.

В ряде предсъездовских статей, в докладе А. Суркова, содокладе К. Симонова и в ряде выступлений делегатов съезда нашла должный отпор тенденция отождествления положительного героя и героя «идеального», по существу лишенного жизненных черт, созданного по выдуманной схеме и наделенного некими «обязатель-

---

* А. М. Горький, О литературе. изд. «Советский писатель», 1937, стр. 28—29.

ными» признаками. Эта вредная тенденция внутренне связана с пресловутой «теорией бесконфликтности», сторонники которой изображали положительного героя в слащавых, розовых тонах, без глубокого раскрытия его характера в борьбе с трудностями, без преодоления им своих личных недостатков. Советский человек, положительный герой нашего времени, не нуждается в лакировке. Сама жизнь опровергает взгляд на положительного героя как героя «идеального».

Требование «идеального» героя повторяет теоретические ошибки вульгаризаторов марксизма — рапповцев и пролеткультовцев, которые пропагандировали «революционное» сочинительство положительного героя, идеального «ускомчела» («усовершенствованного коммунистического человека»), не имеющего ничего общего с отражением реальной действительности.

Мы живем в обстановке борьбы за победу новых коммунистических отношений. Реальный положительный герой находится в самой гуще этой борьбы с врагами нового, с явно отрицательными типами, мешающими нашему движению вперед. Вместе с тем он ведет борьбу и за самого себя, за всестороннее развитие своей человеческой личности. Положительный герой не есть нечто статичное, совокупность раз навсегда выработанных черт. На положительном герое отражается вся сложность и противоречие эпохи. Сила положительного героя в том, что он, в отличие от отрицательного, маскирующего свои пороки, видит свои недостатки, борется с ними, находит силу и мужество их преодолеть. Характер положительного героя складывается в борьбе с окружающими отжившими явлениями, в борьбе за искоренение всего отрицательного и в самом себе.

Путь народных масс к новой светлой жизни, а также положительного героя, человека нового типа, как представителя этих масс,— трудный и тернистый. В. И. Ленин писал о трудности гигантского длительного процесса перевоспитания: «...перевоспитать надо в длительной борьбе, на почве диктатуры пролетариата, и самих пролетариев, которые от своих собственных мелкобуржуазных предрассудков избавляются не сразу, не чудом, не по велению божией матери, не по велению лозунга, резолюции, декрета, а лишь в долгой и трудной массовой борьбе с массовыми мелкобуржуазными влияниями»*.

Лучшие произведения советской литературы и искусства при изображении людей нового типа не скрывают трудностей роста, показывают всю глубину противоречий действительности. Так, режиссеры Васильевы, создавшие изумительный по красоте и привлекательности характер легендарного начдива Чапаева, руководителя народных масс, до конца преданного революционному делу, не побоялись показать и его слабости и совершенные им ошибки. Художественная действенность, жизненная убедительность образа Чапаева только выигрывают от того, что авторы не приукрашивают своего героя, не сводят его характер к «идеальной» схеме, а показывают во всю мощь его беспредельную преданность народному делу, его горячее стремление построить новую жизнь.

Умное и тонкое руководство комиссара Клычкова дают Чапаеву небывалую силу и уверенность в преодолении трудностей войны, в преодолении личных недостатков и слабостей.

Особенно ценен для зрителя этот замечательный фильм тем, что в нем показан сам процесс формирования характера Чапаева, прошедшего нелегкий путь от малограмотного крестьянина до сознательного коммуниста, революционного вожака и воспитателя народных масс.

В таких замечательных фильмах, как «Член правительства», «Депутат Балтики», «Комсомольск», «Учитель», убедительно и глубоко раскрыт процесс формирования сознания нового советского человека. Герои этих фильмов не имеют ничего общего с бледнорозовыми «идеальными» героями. Это живые люди, рабочие, крестьяне, советские интеллигенты, чей духовный рост осуществляется в беспощадной борьбе со всем враждебным, консервативным, старым, отживающим.

Победа советского строя еще не сделала всех советских людей сразу коммунистически сознательными.

Иногда буржуазные и мелкобуржуазные влияния бывают настолько сильны, что засасывают неплохого в принципе человека, имевшего в прошлом заслуги перед народом и могущего стать полезным строите-

---

* В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 94.

лем коммунистического общества. Раскрытие причин подобных явлений, воссоздание сложности борьбы нового против старого имеют огромное воспитательное значение.

Зритель страстно осуждает профессора Добротворского (фильм А. Роома «Суд чести» по сценарию А. Штейна) за его серьезные политические ошибки, за космополитизм. Но вместе с профессором Верейским зритель глубоко переживает ошибки талантливого советского ученого. Глубоко осознав свои заблуждения, Добротворский решительно отбрасывает от себя все ложное, мешавшее ему, и еще с большей энергией принимается за работу. Именно вскрытие сложности человеческих отношений и судеб, воспроизведение суровой правды жизни придают ценность этому художественному образу.

Такие фильмы, как «Донецкие шахтеры», «Кавалер Золотой Звезды», «Щедрое лето», потому и не оставляют глубокого следа в сердце зрителя, что в них показ жизненной борьбы за новое, передовое подменен поверхностным изображением абсолютного благополучия и необычайной бездумной легкости жизни. Положительные герои этих фильмов скорее «идеальные» схемы, воплощавшие определенные идеи авторов, а не конкретные живые люди с их победами и неудачами, с их страстным стремлением к утверждению нового, с их готовностью к борьбе с трудностями.

Решительно осуждая сторонников «идеального» героя, следует со всей силой подчеркнуть несостоятельность и вред другой, на первый взгляд, казалось бы, противоположной тенденции. Крайне вредно стремление стереть разницу между положительным и отрицательным, лишить положительное в советской действительности его определенности и силы.

Носители этой ошибочной тенденции утверждают, что, мол, поскольку в жизни нет людей без недостатков, без порока, постольку и в искусстве, верном правде жизни, нужен не ярковыраженный цельный положительный герой, а нечто среднее — «полуположительный», «полупорочный», герой «с изъяном».

Те, кто стоит на этой скептической точке зрения, явно принижают нашу действительность, обедняют советского человека.

Подлинный художник не может следовать искусственным схемам «идеального героя» или «героя с изъяном». Он прежде всего должен стремиться к правде жизни. А наша жизнь рождает тысячи героев, борцов за коммунизм, достойных подражания и восхищения. Советские художники, не нарушая правды жизни, не могут пройти мимо подобных героев, наиболее ярко и глубоко выражающих сущность новой социалистической действительности.

Как богата и многогранна наша жизнь, так широка и сфера действия положительного героя. Создаст ли художник цельный, монолитный характер или покажет героя в борьбе с личными недостатками — непременным условием для автора является верность жизненной правде, горячая симпатия и любовь к герою, ясная оценка его действий и поступков.

Совершенно необязательно и не нужно быть положительному герою «идеальным», но он непременно должен выступать носителем коммунистического идеала, утверждать и бороться за все передовое, активно способствовать его победе.

Социалистическая действительность выдвинула героя, воплощающего основные приметы новой исторической действительности, лучшие черты общества высшего типа. Главный герой нашего искусства — это новый человек, человек свободного труда, ставший строителем и подлинным хозяином жизни. Такого положительного героя не было и не могло быть в искусстве прошлого, ибо не было его в самой жизни.

«Самым драматическим героем современности,— писал А. М. Горький,— является человек миропонимания,— он стремится изучить и понять мир в целях полного освоения его как своего хозяйства. Он — человек нового человечества, большой, дерзкий, сильный, — поэтому он так яростно ненавистен людям старого мира. Наши молодые драматурги находятся в счастливом положении, они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было, он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого. Именно таким должен видеть его драматург для того, чтоб помочь ему почувствовать таким же себя»*.

Положительный герой в советском искусстве, являясь наследником лучших предста-

---

* А. М. Горький, О литературе, статья «О пьесах», стр. 157.

вителей русского народа, изображенных классиками, в то же время существенно отличается от всех положительных героев прошлого. Коренное отличие его состоит в том, что он — законный представитель нового общества, сын советского народа, он выражает интересы социалистического государства.

Передовые люди прошлого, носители нового, боролись с эксплуататорским государством, со всеми мрачными силами, душившими и угнетавшими народ, противостояли этим силам и тем самым служили своей родине, своему народу.

М. И. Калинин, обращаясь к работникам советского искусства, так говорил об этом: «Вы, как художники, великолепно понимаете, что у нас сейчас интересы социалистического государства, интересы социалистического общества занимают в голове каждого человека в десять, сто раз большее место... Это, мне кажется, бесспорный факт. А потому и в произведениях, которые вы творите на сцене, на полотне или в книге, необходимо со всей силой оттенить и подчеркнуть эту важнейшую черту. Раньше этой черты не было. Не любили у нас раньше государства. Не любили армии. Не любили правительства. Всех этих орудий насилия над народом не любили»*. В нашей же стране все, что делает советский человек, он делает как хозяин жизни.

Советские работники кино имеют безграничные возможности в изображении положительного героя, нового человека-творца во всем богатстве черт его характера. «Действительное духовное богатство индивида всецело зависит от богатства его действительных отношений»**, — говорит Маркс. Это богатство действительных отношений, созданное в социалистическом обществе и дающее индивиду «возможность всестороннего развития своих задатков»***, и должно быть воплощено в полноценных типических образах положительного героя.

У советской кинематографии есть богатая традиция в создании образа положительного героя нашего времени. Все важнейшие этапы развития нашего общества нашли свое отражение в образах положительного героя в кино.

Беспредельно преданный делу революции рабочий Максим, несгибаемый коммунист Шахов, отважный Чапаев, страстный борец за перестройку деревни Александра Соколова, ученый с мировым именем, отдающий свои знания революции, профессор Полежаев, талантливая, жизнерадостная девушка Дуня Стрелка («Волга-Волга»), учительница Варвара Васильевна («Сельская учительница») и многие другие — это яркие типические характеры, воплощающие важнейшие стороны советской действительности, сущность социалистических отношений.

Сила воздействия этих образов основывается прежде всего на глубокой реалистичности. Через индивидуальные характеры героев художники раскрыли здесь сущность советского человека, его новые, порожденные советской действительностью качества, присущий ему богатый духовный мир.

Огромное значение в решении задачи создания образа положительного героя имеет решение вопроса о типическом.

Марксистско-ленинская эстетика, опираясь на научное материалистическое понимание истории, впервые дала правильный ответ на вопрос о сущности типического характера. Идеалистическая эстетика прежде всего стремится замолчать или исказить классовую природу типического характера в искусстве, его социальную сущность.

Марксистско-ленинская эстетика в решении вопроса о типическом характере опирается на материалистическое объяснение человека как конкретного общественно-исторического явления.

Характер как целого народа, так и отдельного человека имеет конкретно-историческое содержание. Он определяется экономическими, общественно-историческими условиями и изменяется вместе с их изменением. Именно таким и изображает человека реалистическое искусство.

Понятно, что, отображая правду жизни, создавая типический характер, художник не может обойтись без воспроизведения различных сторон человеческой жизни и деятельности, без отображения мировоззрения, целей, нравственных принципов, индивидуальных психических особенностей героя.

Рассматривая вопрос о типическом характере, следует заметить, что понятия «тип»

---

* М. И. Калинин, О литературе, Ленгиздат, 1949, стр. 91.

** К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. IV, стр. 27.

*** Там же, стр. 65.

и «характер» находятся в единстве, но не тождественны. Смешение их ведет к путанице в понимании проблемы типического. Вопрос о типе и характере в реалистическом искусстве — это вопрос об отношении общего и индивидуального в художественном образе. Характер — конкретное выражение отображаемой сущности. Обобщая существенные признаки определенной общественной группы людей, мы говорим об определенном социальном типе (советского человека, коммуниста и т. д.). Познанная художником сущность этих типов может быть раскрыта только через индивидуальные характеры. Поэтому в реалистическом искусстве индивидуальный характер выступает как типический.

Какие яркие индивидуальные, непохожие друг на друга характеры созданы нашими художниками. У каждого из героев лучших произведений советского искусства свои биографии, привычки, особенности. Их авторам удалось раскрыть внутренний мир своих героев, объяснить причину их действий и поступков, создать такие полнокровные неповторимые характеры, которые с наибольшей полнотой выражают сущность советского человека. Эти герои захватывают все мысли и чувства зрителя, вызывают у него стремление учиться у них, подражать им, жить их жизнью.

Примером такого глубоко типичного, яркого образа может служить Максим из трилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга. Этот образ особенно характерен, как талантливое киноотображение рождения и становления нового человека — борца за революционное преобразование мира. Режиссерам и актеру Б. Чиркову удалось раскрыть все богатство и силу характера одаренной, ярко индивидуальной натуры, положительные черты человека нового типа. Идея непобедимости революционного народа выражена здесь с исключительной эмоциональной силой и простотой.

Уже первое знакомство с крепким, невысоким юношей, весело шагающим с друзьями в праздничный день, вызывает горячую симпатию зрителя. Поступки Максима, его мысли и чувства сами говорят за себя. Видно, что Максим не привык пассивно относиться к жизни. С кем бы ни столкнулся он, к чему бы ни прикоснулся, всюду оставляет он отпечаток своей личности, вносит дух беспокойства и борьбы. Просто и естественно, на основе логики развития событий раскрывает Чирков духовный и политический рост своего героя, процесс воспитания его ума, воли, чувств.

Актер не стремится «приподнять» своего героя, не делает его сразу сознательным революционером, а обоснованно и убедительно показывает, как логика самой жизни, сами развертывающиеся события приводят юного Максима к революции. Сначала он, как и его друзья, не обращает внимания на большевистскую листовку. Но целый ряд событий — арест подпольщицы Наташи за «правильную» задачу по арифметике в воскресной школе, гибель изувеченного машиной рабочего, участие в демонстрации, тюрьма — приводит Максима к политически осознанному протесту. В тюрьме под руководством большевика Поливанова проходит Максим школу политической борьбы, становится вдохновенным и непреклонным борцом за новую жизнь. Максим — цельный и неповторимый характер, природа богато наделила его чувством юмора, задушевным отношением к людям; даже политическое и интимно-лирическое в жизни Максима неразрывны. Все, что делает Максим, — ведет ли беспощадную борьбу с меньшевиками, руководит ли демонстрацией, везде он целеустремлен, активен, проявляет большие организаторские способности, ясный ум, несгибаемую силу воли, сохраняя при этом свое личное обаяние, находчивость, остроумие. Простота и человеческая теплота, которой проникнут образ Максима, придают особую эмоциональную взволнованность фильму, не умаляя, а подчеркивая историческую масштабность героя.

Только верные жизненной правде полнокровные типические образы, воплощающие богатство индивидуального характера советского человека, обладают воспитательной силой.

Яркий типический характер положительного героя художник может показать только в том случае, если этот герой живет и действует в типических обстоятельствах, выступает как активный борец со всем отрицательным и отсталым.

Необходимо подчеркнуть, что сила воздействия положительного героя явно ослабляется тем, что отрицательные персонажи нередко бывают безжизненны, бледны и совсем не страшны. Зритель заранее знает, что победа за положительным героем. Вне

борьбы со старым невозможно раскрыть образ героя нашего времени. Именно активность в борьбе со старым прежде всего и определяет положительность героя.

Типические обстоятельства — это конкретные жизненные условия, в которых живет и действует герой. Они включают в себя отражение всей совокупности общественных, национальных и культурно-бытовых отношений и условий жизни людей, дают возможность художнику мотивировать внутреннюю причину поступков и действий героев, объяснять их внутреннее состояние, духовный мир, индивидуальные свойства.

Создавая образ положительного героя, художник использует именно те средства характеристики героев, какие необходимы в зависимости от идейно-тематического замысла, от жанра произведения и т. д. Одно остается общим для всех реалистических произведений искусства: сущность положительного характера может быть раскрыта только в том случае, если автор сумел передать социальную среду, общую атмосферу, конкретные конфликты жизни, в которых развертываются действия героя.

Почему так волнует и действительно воспитывает зрителя образ учительницы Варвары Васильевны в кинофильме «Сельская учительница»? Потому что сценаристу, режиссеру и актеру удалось со всей силой художественного мастерства и образной убедительности показать красоту, величие простого человека в его борьбе за народ и вместе с народом, создать яркий, живой характер, как порождение определенных социальных условий. Художники не сгладили конфликты, не умалили трудностей и препятствий, стоящих на тернистом пути сельской учительницы, а сумели показать, как в жестокой борьбе закалился благородный характер героини, сумели раскрыть ее душу, чувства и мысли.

А почему у того же автора — драматурга М. Смирновой не получился полноценный типический характер героини в сценарии «Сельский врач»? Замысел М. Смирновой и здесь был интересен: по собственному ее признанию, она хотела рассказать «о неугасшей вере в то, что молодое поколение — достойный преемник, что оно высоко поднимет, исправит, разовьет то, что было передано ему ушедшим». Однако Смирнова уступила порочной «теории бесконфликтности», утверждая, что отрицательное не может быть типическим (см. ее статью «Правда в типическом» в «Советском искусстве», № 85, 1952 г.), и потому не показала истинную жизнь со всеми ее трудностями. А трудностей на пути молодого, еще неопытного сельского врача в живой действительности немало. Борьба с пережитками в сознании окружающих ее людей, борьба за овладение трудной и благородной профессией, противоречия колхозной жизни — все это не нашло глубокого отражения в сценарии. Отсюда и образ главной героини не мог получиться интересным, драматичным и волнующим.

Слишком легко и просто все получается у Татьяны Казаковой! Это и мешает художнику раскрыть подлинную жизненную правду, показать рост духовных и творческих сил героини без ненужной риторики и идеализации.

Дело здесь не только в том, что в сценарии нет ярко выраженных отрицательных типов, против которых вела бы беспощадную борьбу героиня (наличие отрицательных типов совершенно не обязательно для каждого произведения), а главным образом в том, что Смирнова не показала общей атмосферы героики наших дней, не раскрыла во всей глубине и силе внутреннего мира героини как представителя сельской интеллигенции, работающей непосредственно с народом, не отразила всей сложности отношений героини к окружающему миру.

В «Жатве» Г. Николаевой и в фильме «Возвращение Василия Бортникова» нет ясно очерченных отрицательных героев. Однако это не помешало художникам убедительно раскрыть внутренний мир, душевную красоту и богатство своих героев — Василия Бортникова, Авдотьи, Степана — во всей их индивидуальной неповторимости, без прикрас, но с подлинным пафосом, без скучной прозаичности и без риторики. Даже там, где отображаются трагические события жизни героев, даже в самом обыденном ощущается героика, сила жизнеутверждения и та «неутопная волна», которая дает возможность героям подняться над личным несчастьем.

Взаимообусловленность типических характеров и типических обстоятельств проявляется в разных произведениях по-разному, тут нет какого-то раз навсегда данного рецепта, все зависит от замысла и цели художника, специфики жанра филь-

ма и т. д. Вполне правомерно, например, что в иных фильмах главное внимание авторов сосредоточено на непосредственном показе исторических событий, через которые наиболее полно и ярко раскрывается сила и непобедимость народных масс.

Таков фильм «Герои Шипки» (сценарист А. Первенцев, постановщик С. Васильев). Положенные в его основу действительные события не просто фон, а главное средство организации сюжета. В батальных картинах (форсирование Дуная, штурм турецкой крепости, героическая защита Шипкинского перевала), в массовых народных сценах раскрывается сила народного гнева против поработителей, пафос великой дружбы болгарского и русского народов. Народ выступает в фильме не как безликая масса, а в индивидуализированных образах русских солдат и болгарских патриотов.

Убедительность образов положительных героев выигрывает от того, что они даны в непосредственном столкновении с отрицательными силами, стоящими на пути русского и болгарского народов. Мы видим врагов внешних — турецких поработителей и дипломатов Англии, Австрии, видим врагов внутренних — бездарного тупицу великого князя Николая Николаевича, назначенного главнокомандующим, бездушного начальника штаба Непокойчицкого, для которых не дороги интересы и жизнь народа.

В этом фильме авторы, однако, слишком увлеклись показом широких полотен военных действий, порою все же забывая индивидуальные характеры. События иногда заслоняют собой людей.

К сожалению, в практике нашего искусства нередко еще наблюдаются декларативность, упрощенчество, схематизм и другие отступления от глубокого отображения правды жизни. Высокая тема, сами по себе замечательные положительные герои порою не находят своего достойного художественного воплощения в ярких типических образах. Положительный герой подчас выступает не как живая, духовно богатая личность, а как простой носитель какой-нибудь должности, профессии, как иллюстрация понятия положительного типа.

Произведения с подобными героями проигрывают в идейном отношении, ибо идеи художника могут найти правильное и действенное воплощение только в ярких, типических образах.

Разве может взволновать зрителей образ секретаря обкома из «Донецких шахтеров», если он не олицетворяет собой индивидуальный человеческий характер?

Почему фильм «Белинский» не увлекает, не волнует зрителя, а вызывает у него чувство неудовлетворенности? Потому что авторы Ю. Герман, Н. Серебровская и режиссер Г. Козинцев, игнорируя закон единства общего и индивидуального в художественном образе, нарушили художественную правду.

Трудно представить себе в истории русской революционной демократии более яркую, неповторимую личность, чем Белинский. Боец по натуре, горячий и страстный обличитель общественных пороков, великий критик был в то же время удивительно скромным и очень застенчивым человеком. Авторы же фильма превратили Белинского в скучного изрекателя истин, лишили характер Белинского живых, одному ему присущих индивидуальных черт. Сложность борьбы Белинского с его идейными противниками не передана. Односторонняя трактовка образа, по существу, далекая от исторической правды, обусловила и художественную слабость фильма.

Многие неудачи в создании образа положительного героя являются рецидивом вульгарного понимания типического как статистически среднего. В этих случаях сущность, абстрагируемую из ряда повторяющихся явлений, художник наделяет некоторыми средними «конкретными» чертами. Здесь сказывается непонимание диалектики типического, механическое разделение индивидуального и общего.

Процесс создания художественного типа — это не простой отбор характерных черт из различных однородных явлений и механическое соединение их в арифметическое среднее и не простое суммирование данных, а выражение познанного общего в отдельном, ярко индивидуальном образе.

Типизация и индивидуализация — не две разные стороны художественного отображения действительности, а единый творческий процесс, процесс «мышления в образах», основывающийся на объективной природе типического. В жизни сущность явлений проявляется не абстрактно, не сама по себе, а в конкретных событиях и явлениях, общественных отношениях, человеческих характерах и т. д. Типическое в искусстве

может существовать только в индивидуальном. Индивидуализация — это не нечто второстепенное, прикладное, «оживляющее» извлеченную художником сущность. Она неотделима от типизации. Только яркие, всесторонне раскрытые индивидуальности положительных героев выступают вместе с тем как глубоко-обобщенные социальные типы.

В интересном фильме «Большая семья» (сценарий В. Кочетова и С. Кара, режиссер И. Хейфиц) в значительной степени преодолен схематизм и односторонность изображения характеров рабочих. По существу все его герои — положительные (кроме циника и бездельника завклубом). Члены большой семьи Журбиных живут одной жизнью, они честные и цельные советские люди, крепко, на всю жизнь связанные с заводом. Всех их отличают черты нового, советского рабочего класса. Но вместе с тем каждый из них — индивидуальный характер, со своим темпераментом, своими увлечениями, склонностями. Живая история завода — старый кадровый рабочий Матвей Журбин, цельная и благородная натура, с одному ему присущими повадками, лаконичной и выразительной речью; сильный, вспыльчивый и добрый Илья Журбин; способный на подлинную глубину, искренность и силу чувства Алексей Журбин — все они вызывают горячие симпатии зрителя.

Главная удача авторов фильма и актеров состоит в том, что важную мысль о свойственной советским людям органической связи личного и общественного они донесли до зрителя присущими киноискусству средствами, воплотив ее в живые человеческие характеры, раскрыв в их поступках, помыслах, чувствах.

Молодой одаренный рабочий Алексей Журбин живет в фильме яркой, полноценной жизнью, трудится как передовой советский человек, любит, страдает, ошибается. Испытания, через которые проходит Алексей, убеждают зрителя в подлинном благородстве героя, обнаруживают высокие свойства его души. Психологическая характеристика героя наряду с социальной придает образу Алексея особую убедительность.

К сожалению, некоторые наши кинематографисты избегают глубокой психологической характеристики героя.

Глубина чувств и сила мысли, богатство характера советского человека основываются на его цельности и определенности и не имеют ничего общего с психологической раздвоенностью, неопределенностью и запутанностью, свойственной героям декадентского искусства, которое возводило эти патологические изломы в норму человеческого поведения.

В. И. Ленин приветствовал Горького за борьбу с такой клеветой на человеческую личность. Имея в виду приписывание бесформенности и болезненной раздвоенности так называемой «русской душе», Ленин писал Горькому: «Вы изволили очень верно сказать про *душу* — только не «русскую» надо бы говорить, а *мещанскую*, ибо еврейская, итальянская, английская — *все один чорт*, везде паршивое мещанство одинаково гнусно, а «демократическое мещанство», занятое идейным труположством, сугубо гнусно» *. С этой гнусностью, мещанством беспощадно боролись Горький и Маяковский, их дело продолжают все лучшие советские художники, добивая остатки всевозможных проявлений мещанства.

Ясность и политическая определенность, последовательность взглядов, цельность и целеустремленность — важнейшие качества положительного героя нашего искусства.

Советскому кино необходимо так использовать накопленные профессиональные художественные средства, чтобы они всемерно способствовали глубокому отражению действительности, созданию ярких типических характеров советских людей во всей их жизненности и индивидуальной неповторимости.

---

* В. И. Ленин. Соч., т. 35, стр. 90.

И. ВАЙСФЕЛЬД

ВТОРОЙ СЪЕЗД ПИСАТЕЛЕЙ И ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Прошло немало времени после Второго съезда писателей, а вопросы, поднятые им, естественно, не потеряли своей остроты и актуальности. Вероятно, нет писателя, который не задумывался бы над тем, что нового внес съезд в его творчество, в жизнь всей нашей литературы.

Кинодраматургия — не замкнутое ведомство, «приписанное» к Союзу писателей, а один из действенных и важных отрядов литературы, без которого немыслимо существование киноискусства. Прямо или отраженно, но к кинодраматургии относится очень многое из того, что было сказано на съезде о прозе и драматургии, о поэзии и переводе, о детской литературе и критике, об общих процессах развития советской и зарубежной литературы.

Значение Второго съезда писателей заключается в том, что он сплотил силы советской литературы для нового движения вперед, показал, насколько укрепился ее международный авторитет, ее дружественные связи со всем, что есть честного и смелого в мировой литературе.

Программным документом, который охарактеризовал состояние советской литературы, определил пути ее развития в период постепенного перехода от социализма к коммунизму, явилось приветствие Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза, оглашенное в день открытия съезда в Кремлевском дворце.

В приветствии на основе обобщения опыта советской литературы раскрыто содержание и своеобразие требований, которые предъявляет писателю метод социалистического реализма в современных условиях внутренней и международной жизни.

Одним из основных положений этого документа служит мысль о возрастающей общественно-преобразующей и активной воспитательной роли советской художественной литературы, да и не только литературы, но и всех искусств: «Художественная литература, как и все другие виды искусства, призвана вдохновлять советских людей на творческий труд и на преодоление всех имеющихся на этом пути трудностей и недостатков, на великое дело построения коммунизма».

Писатель — это активный, страстный борец, вторгающийся в жизнь, воспитывающий народ в духе советского патриотизма и пролетарского интернационализма, преданности делу мира, готовности нанести сокрушительный удар тому, кто осмелится посягнуть на священную свободу советского народа.

Социалистическое общество воспитывает нового человека, гармонически и всесторонне развитого, психология которого свободна от пережитков капитализма. Искусство социалистического реализма играет немалую роль в воспитании новых характеров, новой нравственности, оно не может быть не чем иным, как искусством больших мыслей и чувств, непримиримым ко всякой фальши, идейным шатаниям, влияниям буржуазной идеологии. Сила советского художника в том, что он вооружен единственно научным мировоззрением — марксистско-ленинским учением, помогающим ему проникнуть в «психологию факта» (Горький), обнаружить закономерность в самых сложных, противоречивых явлениях и отразить конфликты действительности в образах, покоряющих своей цельностью, органичностью, многокрасочностью.

Создание правдивых образов, укрепляющих в человеке веру в его силы, способность противостоять любым испытаниям, возможно только при условии, если писатель передаст богатый душевный мир советских людей, проявит «проникновенную чуткость к их переживаниям», как это отмечено в приветствии ЦК КПСС.

Методу социалистического реализма чужды рутина, однообразие форм, начетниче-

ство. Он развивается, опираясь на великие традиции прошлого; писатели, верные этому методу, должны стремиться к тому, чтобы достичь вершин мирового художественного творчества.

Весьма поучительны не только для писателей, но и для киноработников высказанные в приветствии мысли о необходимости учебы, творческого роста, поисков доходчивой художественной формы, «достойной действительных образцов реалистической литературы».

В практике кино живучи вульгаризаторские взгляды, направленные на нивелировку сценариев и фильмов, пренебрегающие специфическими выразительными средствами кино, оправдывающие, в конечном итоге, серость, скуку в искусстве.

Приветствие ЦК КПСС, напоминая о выборе «разнообразных форм и стилей в соответствии с индивидуальными склонностями и вкусами писателей», облегчает борьбу с такого рода извращениями в теории и практике киноискусства.

Одним из источников повышения уровня мастерства служит использование ценного опыта наших зарубежных друзей. Советская литература — вдохновляющий пример для всего передового искусства мира, но она вместе с тем «сама обогащается, используя в своем развитии и совершенствовании лучшие достижения иностранных прогрессивных писателей».

Партия призвала писателей к смелым творческим дерзаниям, к обогащению и дальнейшему развитию всех видов и жанров литературы, к повышению уровня мастерства.

Съезд осветил состояние различных литературных жанров, и это сопоставление самых разнообразных художественных явлений, нелицеприятная критика слабого, отсталого или чужеродного, творческое раскрытие достоинств значительных произведений также помогают работникам кино поновому оценить факты кинематографической практики, наталкивают на важные выводы и обобщения.

Съезду сопутствовал и большой подъем активности широких читательских масс. В редакции газет и журналов поступали тысячи писем, отчетов о читательских конференциях, в которых советские люди делились своими впечатлениями и взглядами на литературу. На съезде выступили делегации рабочих, молодежи, учащихся ремесленных училищ, юных пионеров, советских воинов. Они приносили подарки и предъявляли — в тонах дружественных и в то же время настойчивых — свои требования к литературе, высказывали пожелания то в форме публицистического выступления, то в шутливо-стихотворной. Голос умного, взыскательного советского читателя, тонко воспринимающего искусство и умеющего отделить правду от фальши, отчетливо прозвучал в дни съезда. И это обстоятельство также поучительно для кинодраматургов, для всех работников кинематографии, еще очень мало изучающих запросы и требования зрителя, мало общающихся с ним. К слову сказать, читательские конференции прочно вошли в наш быт; нельзя представить себе клуб, сколько-нибудь крупную библиотеку, которые не организовывали бы встреч литераторов с теми, к кому обращено их творчество,— с читателями. Прекрасный опыт зрительских конференций накопило Всероссийское театральное общество. Мы, кинематографисты, проводим эту работу редко, от случая к случаю; поток зрительских писем, выступления на встречах со съемочными группами по-настоящему не изучаются, не обобщаются. А ведь все это могло бы помочь кинематографистам в борьбе со штампами, подсказать новые, свежие темы, неиспробованные, интересные решения!

Примечательной чертой было и участие иностранных гостей в работе съезда. Их взволнованные выступления передавали атмосферу литературной жизни за рубежами нашей Родины, говорили о своеобразии развития метода социалистического реализма как в странах, ставших на путь социализма, так и в странах, еще не избавившихся от капиталистического рабства и колониального гнета. В непосредственном общении советских и иностранных писателей была и воодушевляющая торжественность, и дружеская сердечность, и деловая, творческая собранность. Зарубежные гости вникали во все, чем живет советская литература; наши писатели в свою очередь внимательно прислушивались к их голосам, к тому, что волнует зарубежных друзей и не может не быть дорого советским художникам. Эти черты, характерные для атмосферы съезда, отражали процесс плодотворного содружества советского искусства с передовым зарубежным искусством.

* * *

Исследователи и критики напишут работы, в которых проанализируют все богатство проблем, обсуждавшихся съездом советских писателей. Задача этой статьи более узкая — остановиться только на нескольких вопросах: о творческом соревновании и индивидуальном облике художника, о мастерстве, о необходимости большей взыскательности к форме.

Перед работниками кино поставлена ответственная задача резко увеличить количество картин — хороших, разных, радующих содержательностью, свежестью и своеобразием форм, доходчивостью, драматургическим и режиссерским мастерством. Для этого надо покончить с вульгарно-социологическим подходом к творчеству, с пережитками того недавнего времени, когда мы делали мало картин и стремились в каждую очередную вместить непременно все проблемы, как будто она, по меткому выражению Довженко, последняя картина советской кинематографии.

К числу этих пережитков относится и стремление иных вульгаризаторов сделать репертуар кино однообразным, обезличить художников.

Формалисты в свое время принесли немало вреда, пытаясь превратить индивидуальную манеру мастера в некую самоцель. За их крикливыми декларациями об индивидуальности художника, самобытности и т. д. скрывалась обычная буржуазно-идеалистическая пошлость, душевная пустота и оторванность от народных, национальных корней. Марксистская критика разоблачала это фарисейство эстетов, уводивших художников с поля боя за будущее человечества на путь пустого экспериментаторства и лженоваторства. Но только чиновники от искусства могли использовать эту борьбу с эстетством для того, чтобы монополизировать отдельные художественные течения, «запретить» творческие споры, нивелировать искусство.

На остатках подобных тенденций необходимо сосредоточить огонь общественной критики, непримиримой ко всяким проявлениям бюрократического мышления в искусстве.

За последнее время на экране появилось несколько картин, самостоятельно поставленных молодыми режиссерами. Радостное событие! Однако нельзя закрывать глаза на то, что в этих фильмах есть грех некоторой творческой нивелировки. Если с этим свыкнуться, во-время не исправить,— откроется прямой путь к ремесленничеству, а значит, к безидейности, отрыву от живой действительности.

Судя по постановке в Театре киноактера пьесы «Три солдата», Ю. Егоров и Г. Победоносцев — режиссеры своеобразные. В их первом самостоятельном фильме, «Случай в тайге», есть черты индивидуального почерка, правда, проявились эти черты мало.

Известно, что некоторые наши крупные мастера начинали с картин, по которым нельзя еще было судить об индивидуальных особенностях дарования авторов. У Пудовкина в немом кино была незамысловатая шутка «Шахматная горячка» — короткометражная картина о международном шахматном турнире в Москве; у Довженко — приключенческая «Сумка дипкурьера», у Васильевых — незначительный фильм «Спящая красавица» и т. д. Но уже после первой работы эти художники начинали смелее искать, ставили свой талант перед более крупным испытанием. Все, что было слабого, случайного в первых попытках, отметалось, а лучшие находки получали развитие, и после «пробы пера» молодые режиссеры смело переходили к решению больших идейных и художественных задач. Однако «стажировка» на посредственных сценариях или картинах вовсе не обязательна: Ромм, например, сразу поставил «Пышку», первой самостоятельной работой Александрова были «Веселые ребята».

Каждому подлинно талантливому кинодраматургу, режиссеру, актеру, художнику, оператору присуще твердое стремление как можно определенней проявлять свое личное отношение к материалу, свои привязанности, симпатии и антипатии, но не для самоцельной «игры ума», разумеется, а для того, чтобы полнее и ярче отразить жизнь и тем активнее участвовать в ее преобразовании.

Хорошая, мастерская работа красива, она доставляет эстетическое наслаждение. Темперамент, смекалка, работа с «огоньком» всегда индивидуальны, и не только в искусстве. Мы узнаем стиль человека по тому, как он управляет самолетом, или работает у мартена, или кладет кирпичи. Недаром народ говорит о «чкаловском характере» летчика или «макаренковском стиле» педагога.

Не обязательно, чтобы каждый молодой кинематографист непременно стал зачинателем нового направления в искусстве. Он может и в накопленном художественном опыте найти близкие ему жанровые или стилевые формы и следовать им, но следовать не как копиист, а как истинный художник, проявляя собственный вкус, отыскивая в каждой новой задаче неповторимо прекрасные решения.

Вопрос этот актуален и для кинопроизводства и для ВГИК. В учебных работах студентов и выпускников института можно часто обнаружить зародыш своеобразных замыслов, чуждых обезличенным полудрамам, полуочеркам. В одном учебном сценарии намечаются, скажем, черты трагедийного произведения, напоминающего некоторые сценарии Вс. Вишневского; в другом — яркой комедии, умно и осмысленно применяющей приемы хорошей буффонады; в третьем — психологической драмы, где тайные движения человеческого сердца могут быть изображены тонко и действенно; в четвертом — народной эпопеи о справедливой войне народа за свою свободу. Такие ростки, пробивающиеся в работах молодых сценаристов и режиссеров сквозь толщу инертного материала, должны получать поддержку критики.

Никто не станет отрицать, что в фильме выпускников ВГИК . В. Венгерова и М. Швейцера «Кортик» ощущается незрелость, профессиональная неопытность, но здесь есть и свой голос, тактично и умело выявленный их руководителем Ф. Эрмлером. Голос этот был услышан зрителем и получил его одобрение. Опыт постановки «Школы мужества» по сценарию и в постановке выпускников ВГИК — убедительное свидетельство того, как плодотворно сочетание лучших традиций кино с новаторством молодежи.

И все же эти обнадеживающие примеры — только начало более широкой и смелой работы молодой режиссуры в кинематографе. Новым картинам порой недостает жизненной достоверности в отражении мыслей и чаяний наших современников. Иные киногерои еще не живут своей жизнью, а являются «рупорами» автора: они передают то, что входит в его замыслы, но что не свойственно их характерам. Места, отведенные в сценариях для реплик героев, рассматриваются иногда как некий резервуар для помещения отрывков из заключений и рецензий редакторов и консультантов. Не все рецензенты, как и не все сценаристы, понимают, что нельзя комментировать события и поступки героев при помощи разъяснительных текстов, а нужно раскрывать характеры, духовный мир людей в действии с такой драматургической и режиссерской убедительностью, чтобы это исключало потребность в «раскадрованных» цитатах из заключений.

Утомительные попытки разъяснять то, что в разъяснениях не нуждается, своей основой имеют, как правило, недоверие к зрителю. Кинодраматург М. Папава верно говорил на съезде: «Пусть наши картины не всегда будут бесспорны, с доводкой до одной тысячной микрона, но пусть в них бьется живой пульс нашей прекрасной действительности. Пусть они вызовут спор в народе, в прессе, в критике. Этот спор нужен нам, как воздух».

Эта мысль еще недостаточно укоренилась в сознании кинематографистов. Предсъездовские материалы на страницах «Литературной газеты» и «Советской культуры» были количественно скудны, а самое главное — в них недоставало живой страсти, острого спора о мастерстве. Единственный вопрос, который более или менее последовательно развивался в статьях,— это вопрос о сценарии как литературном произведении. В процессе обсуждения выявилась насущная необходимость восстановления наших славных традиций в кинодраматургии, во многом утраченных за последние годы. Речь шла об использовании изобразительной мощи кино, о том, что очень много вреда принесли нам аморфные, антихудожественные сценарии, пренебрегающие специфическими выразительными средствами кинодраматургии. Выступления по этому вопросу носили, как правило, боевой характер.

Давно назрела необходимость обобщить мысли о сценарии как литературном жанре, но не для того, чтобы пресечь творческий спор, а чтобы, продолжив его, помочь дальнейшему движению вперед нашей кинодраматургии.

Эта очевидная истина, однако, не всегда находит поддержку. К. Парамонова в статье «Разговор о мастерстве кинодраматурга» («Советская культура» от 13 января 1955 года) правильно говорит о том, что назрела необходимость в создании теоретического труда по кинодраматургии, обобщающе-

го опыт, что для этого у нас есть сейчас большая группа критиков. Предложение Парамоновой заслуживает внимания и практического осуществления. Но в ее высказываниях есть спорное положение. Она предлагает «остановить поток разноречивых суждений», «привести к одному знаменателю» высказывания о сценарии. Она обличает тех, кто не взял на себя смелость «прекратить дискуссию» о сценарии. А почему, собственно, дискуссия, и так медленно развивающаяся, должна быть прекращена?

«Ну разве пришло бы кому-либо из литературоведов в голову,— пишет Парамонова,— спорить о том, что такое пьеса, только на том основании, что драматургия А. Чехова отлична от драматургии А. Островского, а «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского не похожа на «Любовь Яровую» К. Тренева?»

Да, такая мысль приходила в голову и литературоведам и писателям. 4 апреля 1935 года Горький созвал в ССП совещание, на котором затрагивался вопрос о форме сценария, но основное внимание уделялось пьесе. Горький, поддержанный рядом драматургов, высказывался за распространенную ремарку в пьесе. Арбузов предлагал так строить диалог, чтобы это исключало необходимость в ремарке и чтобы обстановка, внешний облик действующих лиц и т. д. становились ясными из диалога, из самого хода развития отношений героев. Заметим, что обсуждался вопрос о «форме записи» произведений того жанра, который насчитывает тысячелетнюю историю, — не чета сценарию, едва выползшему из пеленок и меняющемуся с каждым годом.

Размышления о пьесе, ее формах не исключены и сейчас. Каждая историческая эпоха видоизменяет — вместе с новым содержанием — характер драмы, совершенствуя или ломая иные из установившихся канонов.

Как один из примеров творческих поисков любопытны замечания о форме пьесы, сделанные Бернардом Шоу в его предисловии к «Неприятным пьесам». Он высказал сожаление, что не сохранились рукописи пьес Шекспира с пометками автора, из которых видно было бы, как Шекспир представлял себе атмосферу того времени, героев. Шоу пишет, что «оформление пьесы литературными средствами до сих пор еще не стало искусством» и что читатели в пьесе «ничего не находят, кроме голого диалога и нескольких сухих указаний плотнику и костюмеру, вроде того, что у отца героини седая борода, а в гостиной имеются три двери в правой стене, дверь и вход из оранжереи в левой и французское окно в задней»*.

Если мы вспомним такие пьесы Б. Шоу, как «Дома вдовца» или «Горько, но правда», то увидим, что он пытается выйти из рамок установившихся драматургических форм.

Шоу мечтал о преобразовании существующей драмы. Он писал: «Дело, стало быть, не в том, чтобы напечатать и выпустить в свет диалог пьесы, а в том, чтобы полностью донести ее содержание до читателя. А для этого нужно создать новый вид искусства; и я верю, что не пройдет и десяти лет после выпуска предлагаемых ниже двух томиков, как моя слабая и несовершенная попытка в этом направлении будет далеко превзойдена, и в пьесах, которые будут печататься тогда, краткая и сухая мизансцена, помещаемая в начале акта, разовьется в целую главу или даже ряд глав. Это может привести к образованию нового, смешанного жанра, совмещающего в себе повествование, проповедь, описание, диалог и, возможно, драму...»**

Дискуссионно ли это положение? Безусловно, но его дискуссионность только подтверждает, что писателям, вопреки предположениям К. Парамоновой, «приходит в голову» спорить о том, что такое пьеса.

Тем большее основание имеют дискуссии о сценарии — жанре, который возник лишь в этом столетии и ищет свои особые формы выразительности, отвечающие неисчерпаемым и еще мало использованным возможностям кинематографа.

Любопытно, что в прогрессивной зарубежной кинематографии также идут напряженные поиски нового в методах и формах литературной записи сценария.

Характерно в этом смысле сообщение Жоржа Садуля:

«В течение трех лет Чаплин работал над «Огнями рампы». Сценарий нового фильма в его первоначальном виде представлял собой огромную рукопись на семистах пятидесяти страницах. Чаплин диктовал своей секретарше настоящий роман, содержащий

---

* Б. Шоу. Избранное. М., 1953, стр. 13.
** Там же, стр. 14.

полную биографию главных персонажей драмы с описанием их детства и семейной жизни. Затем он переработал рукопись, значительно сократив ее».

Мы плохо еще осваиваем изобразительные и цветовые особенности кино. Мало кто задумывается пока над тем, что меняет в кинодраматургии широкий экран и стереозвук. Здесь нужно думать, экспериментировать, спорить, искать новое, не успокаиваясь на достигнутом. И если даже будут написаны теоретические труды по вопросам кинодраматургии, все равно это не прекратит дискуссий, поскольку дискуссии отражают потребности жизни. Вреднее всего было бы поспешно приводить к «одному знаменателю» первые же рабочие находки.

* * *

Проблема повышения мастерства требует большого внимания к себе. Партия призывает писателей создавать произведения в форме увлекательной, доходчивой. Примером для всех нас должна служить великая литература, находившая путь к сердцу читателя и сохраняющая влияние на умы многих и многих поколений. Мы же нередко ставим фильмы, которые, быть может, и нравятся тем или иным ценителям кино или консультантам узкой специальности, но которых не принимает зритель.

Причины неудачи того или иного фильма разнообразны, но одна, особенно распространенная, не всегда попадает в поле зрения критиков. Речь идет о нарушении художником закона марксистской эстетики, требующего соответствия формы содержанию. Замечания, которые встречаются обычно в статьях о фильмах, а особенно требования к авторам, предъявляемые в заключениях сценарных отделов, часто покоятся на полном пренебрежении формой.

Единство формы и содержания нарушается чаще всего в результате забвения работниками кино наших лучших традиций, в результате утраты профессионализма и строгой взыскательности к себе.

В основу фильма В. Немоляева «Морской охотник» положена хорошая повесть Н. Чуковского. Однако она не приобрела драматургической формы. Огорчает не только то, что некоторые увлекательные места повести не развиты, не поставлены в связь со всей композицией картины, но и то, что многое просто непонятно, возникает и ускользает по никому не ведомым закономерностям. Начинается картина с кадров, изображающих раненого человека. «Кто он?» — напряженно думает зритель. Но напряженность в этом случае не означает пробудившегося интереса, она вызвана неумелым драматургическим построением фильма, а потому порождает у зрителя досаду. Затем внимание зрителя переключается на детей, на Катю, на команду корабля и т. д., причем каждая из этих «экспозиций» не до конца ясна. Авторы фильма медленно, с «заиканиями», служебными репликами и дикторским текстом разъясняют обстановку, завязку основных событий, взаимосвязь действующих лиц. Удачные детали тонут в потоке неорганизованного, не собранного в драматургическое целое материала.

Иной кинодраматург не решается ставить героя перед лицом большого жизненного потрясения так, как, скажем, смело поставил А. Гайдар своего Бориса Голикова в «Школе». Фильм по этому произведению (сценарий С. Розена, К. Семенова, режиссеры В. Басов, М. Корчагин) обладает многими достоинствами, но прежде всего он хорош тем, что герой преодолевает серьезные, не фальшивые трудности, проходит через тягчайшие испытания: из-за мальчишеского легкомыслия он становится невольным виновником смерти старшего товарища, друга своего отца. А какие переживания выпадают на долю Александры Соколовой («Член правительства») — женщины, «мужем битой, кулаками стрелянной»!

Советскому художнику чужды пессимизм, самодовлеющее изображение страданий, копание в больной психологии и т. п. Но ему равно чужды и эмоциональная вялость, безразличие к душевным движениям человека, столкнувшегося с трудными и сложными жизненными проблемами.

Смелость автора, строящего драматургию не по формальной инерции событий, а по внутренней логике жизни, позволяет ему раскрывать драматизм борьбы, выражать подлинную поэзию и красоту жизни человека социалистического общества.

Зрителя порадовало появление за последнее время нескольких картин, посвященных вопросам быта, семьи, морали. Но в них художники, скользя по поверхности материала, подчас нарушают единство содержания и формы.

Показательна в этом отношении сюжетная деталь из интересного, хотя неровного

сценария «Судьба Марины», написанного новым для кинодраматургии автором — Л. Компаниец и справедливо поддержанного С. Герасимовым на съезде писателей. Разрыв с мужем — это тяжелая драма для Марины: от нее отвернулся человек, в которого она свято верила и страстно любила, отвернулся, неожиданно представ в облике мелкого карьериста, пустоцвета. Как передать состояние Марины в этот момент? Драматург и режиссеры вводят детали, напоминающие героине о прошлом (свадебная фотография), прибегают и к другим внешним приемам: драматизм события подчеркивается глухими раскатами грома, вспышками молний (кстати, не слишком ли однообразно снимаются такие планы в ряде фильмов для характеристики душевного смятения?). Но в своем стремлении создать объемное и убеждающее зрителя изображение авторы недостаточно последовательны.

Вот Марина делится своим горем с пришедшим к ней парторгом: «Трудно мне сейчас, Тарас Васильевич... Не хочется на людях быть, так бы все в хате и сидела». И парторг изрекает: «Жизнь, Марина, не замыкается одной хатой»...

А как должен был откликнуться Тарас на искреннее признание Марины? Вероятнее всего — молчанием, которое выражало бы дружеское понимание. Может быть, он как-либо скупо, но сердечно выразил свое личное отношение к событиям в семье Марины. Но Тарас в этой сцене — не настоящий человек со своей логикой поведения, чувств, слов. Он диктор, произносящий истины, которые относятся не только к Марине и ее горю, но ко всем женщинам, ко всякому горю вообще: «Знаю, тяжело... Но разве жизнь кончилась для тебя? А Галинка? А колхоз? Посмотри дальше своей хаты—за ней лежит большой и светлый мир... Ты не в старое время живешь, когда трудовую женщину за человека не считали. Недаром тогда говорили: «Женская дорога — от печи до порога». Муж бросит — и нет жизни! А теперь у женщины дороги не считаны, не меряны — куда хочешь иди!..»

Мысли Тараса правильны, но они известны Марине (судя по данной ей в фильме характеристике) не меньше, чем Тарасу. Не в таких словах нуждается сейчас Марина. Они сглаживают остроту ситуации и из ряда эмоционального переводят ее в ряд умозрительный. Вывод, к которому должна приводить вся логика картины, сформулирован уже в середине действия, не оставляя простора для естественного развития темы.

С холодноватым резонерством Тараса несозвучна и обстановка. Не громы и молнии, не грозовые тучи, не ветры, несущие по небу облака, вяжутся с его поведением,— скорее здесь был бы уместен покой школьной аудитории, слушающей скучного педагога.

Психологически и эмоционально оправданное построение эпизода возможно при соблюдении по крайней мере двух условий: первое — автору необходимо «видеть» изображенного человека и раскрывать своеобразие столкновений, намерений, чувств; второе — автор должен доверять активности восприятия зрителя, его сметке, жизненному опыту, способности своим воображением обогащать образы, созданные художником.

Если нет доверия к зрителю, автор обычно окружает героя частоколом комментариев, резонерских реплик, за которым, как в западне, гибнет человек.

Авторы таких «исчерпывающих» комментариев, по сути дела, совсем игнорируют творчество исполнителей ролей. Не этим ли объясняется взволнованность, с какой актер М. Кузнецов (кстати, исполнитель роли Тараса) задает вопрос со страниц журнала «Искусство кино» (№ 12, 1954)?

«Ведь иногда,— пишет он,— мы получаем такие диалоги, в которых совсем не остается места воображению актера, а потому актер не может дать пищу и для воображения зрителя. Зритель слышит знакомые тексты, много раз слышанные им по радио и читанные в газетах. А где же элемент художественности?»

Актер претендует хотя бы на «элемент» художественности! Но ведь он вправе требовать от драматурга не какие-то крохи, а законченность образного строя — и реплик, и внешнего действия, и всей атмосферы, в которой живут персонажи.

Единство формы и содержания, предполагая определяющую роль содержания и активность формы, находит свое отражение даже в такой упоминавшейся выше детали, как литературное оформление сценария.

Можно утверждать, что если драматург видит противоречия жизни и находит их образное воплощение в конкретных характерах, то и язык его сценария может стать упругим, мускулистым, колоритным. Таков,

например, поэтический строй сценариев «Мы из Кронштадта», «Щорс». Можно вспомнить и сценарий Л. Леонова «Пир в Жирмунке», написанный очень тонким и точным языком, и многие другие.

В ряде статей, посвященных съезду писателей, отчетливо прозвучало требование решительного изменения литературной формы сценария, борьбы со штампом, с дурным сочинительством.

А. Шеленков в «Советской культуре» приводит пример из Бальзака как образец зрительно ясного и впечатляющего письма.

А. Головня в журнале «Искусство кино» цитирует отрывок из сценария Н. Зархи по повести «Мать» М. Горького, чтобы показать, как настоящее драматургическое творчество дает пищу художественному воображению оператора.

Е. Габрилович в «Советской культуре» противопоставляет расплывчатым размерам ремарок сценария «Случай в тайге» полноту и конкретность образов «Школы мужества».

Почему во многих наших сценариях встречается литературная аморфность, ощущается «слепота» сценариста, как будто не замечающего пластической формы вещей и людей, сочетания света и тени, цвета и пространственной глубины, объема и движения? Почему кинодраматург подчас не умеет выделить из многообразия среды необходимые звучания, не ищет музыкального образа будущего фильма? Почему диалоги героев порой отличаются однообразием и заданностью?

В ответ обычно говорят о невнимании к мастерству, об отсутствии у иных кинодраматургов чувства ответственности за художественное качество кинопроизведения.

Примерно в том же духе отвечал на этот вопрос и С. Герасимов в своем содокладе на съезде, говоря о необходимости повысить ответственность писателя за сценарий и фильм в целом.

Ответы эти правильны и практически плодотворны — они подчеркивают значение слова, литературной «записи» сценария. Но чтобы хорошо «записывать», надо иметь, ч т о записывать.

Литературная выразительность или невыразительность сценария не может быть оторвана от жизни героев, от ситуаций, в которые они поставлены, от умения передать в сценарии диалектику самой жизни.

Наши лучшие произведения кинодраматургии всегда захватывают зрителя и силой мыслей, чувств, страстей, ибо авторы проникают в эмоциональный мир человека, в сложный, иногда чрезвычайно трудно поддающийся анализу процесс перехода мысли в чувство, эмоции — в действие, действия — в художественное обобщение типических явлений действительности.

За последнее время появились сценарии, про которые не скажешь, что они бесконфликтны. Напротив, в них есть и отрицательный тип, и столкновение с ним, драматические события, есть, скажем, смерть ребенка, своевременно не показанного врачу из-за нерадения или недоверия к науке его родителей, есть крушения поездов, но нет подлинной борьбы, горения страстей, увлекательного, стройного зрелища.

Конфликт — не простое соединение красок «положительных» с красками «отрицательными». Конфликт — это основа, душа сюжета, позволяющая выявить взаимоотношения людей, организацию характера, типа. Дело не в том, чтобы найти конфликт, а в том, чтобы раскрыть его в действии, которое после завязки не уходит в песок, как капля влаги в пустыне, а по мере нарастания событий становится богаче, полноводнее. Формальное «включение» конфликта в произведение—это та же бесконфликтность, быть может, еще более опасная, чем обычное «замазывание» противоречий в откровенно лакировочном фильме, так как маскирует надуманность и поверхностность мнимой смелостью и остротой.

Сюжетная бесформенность свидетельствует не только об утрате профессионализма, но и о неумении сценариста творчески осмыслить жизненные противоречия, о его желании аптекарской дозировкой светлых и темных расцветок украсить несовершенный замысел. Скольжение по поверхности конфликтов толкает к схематизму сюжетных построений.

История искусства знает немало примеров художественного переосмысления уже известных сюжетных схем. Использованные и, казалось бы, не обещающие ничего нового сюжеты в руках подлинных мастеров приобретали новую жизнь, выявляя скрытую за внешностью материала мысль, тайные пружины поступков людей, неповторимые особенности человеческих характеров. Частное жизненное происшествие, обыденные

факты судебной хроники приоткрывали всю «даль свободную романа», позволяли художнику ставить волнующие человечество социальные проблемы. Не исключено, что и драматурги кино могут на основе одних и тех же сюжетных мотивов создавать совершенно непохожие друг на друга произведения. Но чаще бывает другое — одна и та же ситуация варьируется, не обнаруживая ни щедрости авторской фантазии, ни широты замысла, ни тонкости драматургической разработки.

Одно время по сценарным отделам студий «шествовала», например, такая схема детского фильма: дети решаются на романтическое путешествие. Они приводят в порядок старую лодку или находят необычный предмет, наводящий их на таинственный след, и т. п. Их воображение возбуждено, мечта ищет выхода. Казалось бы, тут-то кинодраматург и должен был дать простор детской смекалке, находчивости, самодеятельности, и тогда, возможно, в его сценарии родились бы и такие чудесные, подсказанные всем укладом нашей жизни события, как, скажем, тимуровское движение. Но сценаристы чаще всего воздерживаются идти по пути жизненной логики и углубления в психологию советского ребенка, они направляют ребячью мечту в русло учебных «мероприятий», долженствующих разъяснить детям истинное значение их затеи. В результате от романтики остается одно воспоминание, исчезает то, чем особенно дорожил Горький в детской литературе,— з а б а в н о е, исчезает затейливость, способная увлечь фантазию ребенка и таким образом повести его по верному пути.

Повторяют друг друга некоторые сценаристы и при изображении семейного быта. Теме раскаяния виноватого перед семьей человека, нашедшей воплощение в известном живописном полотне «Вернулся», посвящено немало сценариев. Но они имели бы гораздо большее воспитательное и эстетическое значение, если бы органичнее показывали взаимосвязь личного и общественного, раскрывали поэзию самоотверженной любви и беспощаднее обличали моральную неустойчивость.

Можно привести немало примеров, когда рядовые читатели в своих письмах в редакции газет и журналов ставят вопросы любви острее, интереснее, чем иные авторы сценариев. Достаточно познакомиться с корреспонденциями, поступившими в «Комсомольскую правду» в связи с дискуссией о красоте жизни, чтобы стало ясно, насколько велика потребность у молодежи в создании новых и новых фильмов о характерах, закаляющихся в борьбе с препятствиями, о любви, семье, товариществе, нравственности человека социалистического общества. Нельзя творчески ответить на эту потребность, если не будет объявлена война сюжетным штампам, обедняющим изображение жизни в искусстве.

Один из знаменательных итогов съезда писателей заключается в напоминании о глубокой взаимосвязи лабораторной работы писателя, создающего значительные характеры, со всем содержанием нашей жизни, с ее запросами.

В приветствии ЦК КПСС Второму съезду писателей сказано:

«Постоянной заботой Союза должна быть забота о том, чтобы наши писатели всегда жили жизнью народа, его интересами и чаяниями, были активными участниками созидания коммунистического общества, видели и знали наших современников, реальных героев — строителей коммунизма».

Только при соблюдении этого условия кинодраматургия сумеет преодолеть отставание от бурно развивающейся жизни и отказаться от вульгарно-социологической практики пренебрежения формой и мастерством — практики, лишающей содержание действенности и впечатляющей силы.

* * *

Второй съезд писателей застал кинематографию в момент, когда ее репертуар не был богат выдающимися картинами. В этой связи хотелось бы провести одну историческую параллель, в известной мере условную.

В день открытия Первого съезда писателей, 17 августа 1934 года, на экранах Москвы демонстрировались советские картины «Иудушка Головлев», «Приданое Жужуны», «Любовь Алены», «Кто твой друг?», зарубежный фильм «Предательство Марвина Блейка».

Этот перечень не отражает, конечно, всего репертуара советской кинематографии (создавшей в начале 30-х годов «Встречный», «Путевку в жизнь», «Грозу», «Пышку» и другие хорошие произведения), но все же подчеркивает нехватку в то время ярких и значительных картин.

На Первом съезде было несколько выступлений по поводу отставания кинематографии. Один писатель заявил, что советская кинематография пока еще не утвердила свой стиль и высокое мастерство. Единственный оратор, представлявший кинодраматургию, Н. Зархи, сказал, что кинодраматурги находятся в неоплатном долгу перед нашей страной.

Однако наше кино накапливало тогда новые силы: уже подготавливались сценарии и фильмы, которым суждено было стать впоследствии гордостью советской кинематографии: «Чапаев», «Юность Максима», «Мы из Кронштадта», «Семеро смелых», «Партийный билет», «Подруги», «Бесприданница», «Летчики» и другие.

Первому съезду писателей предшествовала дискуссия по вопросам кинодраматургии, в которой участвовали и режиссеры, и сценаристы, и прозаики, и драматурги. Дискуссия помогла сплочению писательских сил, углубила их интерес к творчеству в кино.

Участник дискуссии Всеволод Вишневский писал: «Работа в кино практически раскрыла передо мною новые возможности, которые кажутся мне более широкими и интересными, чем возможности театра. В частности, это возможность разрешить проблему создания типических массовых монументальных образов...»

П. Павленко, указав на специфические особенности работы кинодраматурга, заявил: «Все вместе взятое делает сценарий произведением трудным, тонким, требующим особо тщательного мастерства, рассчитанного на совершенную законченность, и не терпящим той «священной» небрежности, которая иной раз вывозит наши рассказы и повести, как вполне законная манера письма».

Н. Зархи произнес с трибуны съезда слова, которые высоко поднимали сценариста: «Звание советского кинодраматурга так же радостно, так же творчески насыщенно и так же ответственно, как звание советского драматурга и советского писателя».

Ряд кинорежиссеров выступил с заявлениями о необходимости вести борьбу за качество кинокартин. С. Эйзенштейн в связи с намечавшейся им постановкой в Театре Революции пьесы Н. Зархи сказал следующие слова, имеющие некоторое отношение и к кинокартинам, выпущенным в наши дни: «Органическая связь театра и кино — один из краеугольных тезисов моего представления об обоих, хотя это мое понимание и ничего общего не имеет с теми, кто выволакивает скверную театральщину на киноэкран. Последнее есть не органическая преемственная связь двух культур, а разбой по двум смежным областям искусства и механическое сочетание награбленного».

После Первого съезда наблюдался значительный рост изданий по вопросам кино: появляются однотомники и отдельные книги сценариев, ряд работ по теории кинодраматургии, в настоящее время уже устаревших, но в свое время способствовавших профессиональному росту сценаристов.

Горький, который на съезде ничего не сказал о киноискусстве, после съезда развернул огромную организаторскую и творческую работу в области кинематографии. Он провел несколько совещаний, на которых выступал с речами о сотрудничестве литературы и кино. Он неоднократно встречался с мастерами кино, беседовал с Г. Александровым, А. Мачеретом, Г. Рошалем и другими. Во время этих встреч возникали новые замыслы, планы. Для Горького Первый съезд писателей был рубежом, который не только подытоживал достигнутое, но и открывал новые перспективы, требуя напряжения всех сил литераторов.

Есть все основания для уверенности в том, что Второй съезд писателей сыграет значительную роль в истории нашей кинодраматургии.

Концентрация сил писателей и кинодраматургов на создании большого числа высокохудожественных сценариев, на развитии теории и практики кинодраматургии, изменение и совершенствование организационных форм всей творческой и производственной работы писателей в кино могут и должны привести наше киноискусство к еще большему подъему, чем оно переживало в 30-е годы.

Заключая работу Первого съезда, Горький говорил:

«История выдвинула нас вперед как строителей новой культуры, и это обязывает нас еще дальше стремиться вперед и выше, чтоб весь мир трудящихся видел нас и слышал голоса наши».

Слова эти не потеряли значения и в наши дни.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Татьяна СЫТИНА

ПЕРВЫЙ СНЕГ

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Андрей Горяев — юноша 17 лет, ученик 9 класса.
Отец Андрея — старший мастер цеха.
Мать Андрея.
Нина, Тоня — сестры Андрея.
Шура — 17 лет, артистка цирка.
Вася Козлов — товарищ Андрея.
Его мать.
Александр Александрович — директор школы.
Сергей Герасимович — классный руководитель.
Витя Борчаков, Валя Сергеева — члены школьного комитета ВЛКСМ.
Дядя Федя.
Его жена.
Кондратьев — художественный руководитель кукольного театра.
Антонек — чешский кукольник.
Володя — шофер театра.
Пожилой циркач — партнер Шуры.
Тамара — профорг строительного участка.
Панечкин — бригадир строителей.
Начальник строительства.
Ложечкин, Старостин, Щебыкин, Хохряков — соседи Андрея по общежитию.
Заведующий слесарной мастерской.
Лейтенант милиции.
Школьники, жильцы, милиционеры, прохожие, официант в пивной, пассажиры на вокзале.

Впервые за свои семнадцать лет Андрей проснулся и не понял, где он находится.

Узкая комната окрашена грязнооливковой клеевой краской. Окно затянуто решеткой. На подоконнике мутной лужицей скопился свет.

— К чертям собачьим...— пробормотал кто-то рядом.— Ну и сдохну!..

Андрей обернулся. На соседней скамье спал незнакомый человек в зеленом пиджаке с вырванным рукавом.

Андрей напряг память. Он изо всех сил старался понять, что случилось с ним, почему ему так тяжко и нехорошо.

Вспомнились обрывки событий.

Светящаяся неоновая вывеска ресторана.

Швейцар вытаскивает из дверей ресторана на тротуар за шиворот Андрея и его товарища Ваську Козлова.

Подходит милиционер.

Увидя милиционера, Васька вырывается и убегает.

Из дверей ресторана выходят двое — пожилой, очень пьяный человек с челюстью, похожей на туго набитый карман, и девушка в нарядном платье, с детским, огорченным лицом. Она стыдится своего спутника и досадует на то, что возня швейцара с каким-то хулиганом задерживает ее у входа в ресторан.

— А ну стой спокойно, кому говорят? — злится швейцар, с трудом помогая милиционеру удержать Андрея.

Андрей перехватывает взгляд девушки. Новая волна пьяного куража подхватывает его и несет. Он вырывается, хватает цветок, стоящий в горшке на подставке у входа в ресторан, и с этим оружием бросается на швейцара.

Девушка испуганно вскрикивает.

Только сейчас Андрей почувствовал, что у него болит плечо и ссадина на подбородке.

В коридоре уборщица подметала пол, постукивая щеткой о стену камеры.

Кто-то кашлял за стеной, тяжело вздыхая и сипло жалуясь.

Звякнул замок. Полуоткрылась дверь, и грубоватый голос пригласил:

— Гражданин Горяев Андрей! Выходи!

Следуя за милиционером по коридору, Андрей думал об одном: только бы не узнал отец. Что угодно, какое угодно наказание перенесет он, лишь бы скрыть от отца всю эту отвратительную историю.

И первое, что увидел Андрей, войдя в комнату дежурного, была спина отца, такая знакомая, сгорбленная, обтянутая выгоревшим коричневым пальто.

Рядом с отцом, опираясь на деревянные перила, ограждающие стол дежурного, стоял классный руководитель Андрея Сергей Герасимович.

Дежурный, сонный, хмурый пожилой человек, поднял голову, взглянул на дверь и сказал:

— Ваш? Задержан вчера вечером в нетрезвом виде. Совершил хулиганский поступок, выразившийся в драке.

Отец неловко, боком, через плечо глянул на Андрея и тут же отвел глаза.

Сергей Герасимович недовольно кашлянул и переступил с ноги на ногу. В этот ранний час Сергей Герасимович, еще розовый от холодной воды, только что выбритый, в пушистом добротном пальто, был особенно похож на удачливого спортсмена.

Андрею казалось, что хуже, чем сейчас, чувствовать себя невозможно.

Но он оглянулся и побагровел от стыда. У стены на скамье сидела девушка в толстой, серой куртке. Она сидела, засунув руки в карманы и уткнув подбородок в воротник. Это была та самая девушка, лицо которой всплывало в памяти Андрея в минуты, когда он пытался вспомнить события вчерашнего вечера.

Девушка на мгновение подняла голову, взглянула на Андрея и снова спрятала подбородок в широкий воротник. У нее было маленькое лицо, казавшееся сейчас очень бледным, и даже Андрей видел, что она устала, нездорова и чем-то встревожена.

— Гражданка Сокольская! — снова заговорил дежурный, рассеянно ощупывая ладонью скулы, обросшие за сутки седой щетиной.— Вы являетесь свидетелем драки, затеянной вчера гражданином Горяевым. Вы его узнаете?

Девушка молчала, напряженно разглядывая плакат на стене.

— Простите, товарищ дежурный! — перебил Сергей Герасимович, приветливо улыбаясь в сторону девушки.— Я хочу в двух словах кое-что пояснить: Андрей Горяев является моим учеником. Я не могу утверждать, что у него хорошая успеваемость, но во всяком случае он ежегодно переходит из класса в класс. В смысле его поведения я также не замечал ничего резко отрицательного... Все мы несем ответственность...

— Ответственность! — пробормотал дежурный, и воспаленные от бессонницы глаза его остановились на красивом лице Сергея Герасимовича.— Жалко мне, товарищ педагог, что я не могу на вас оформить протокол. За нарушение ответственности...

— К счастью для меня,— обиженно усмехнулся Сергей Герасимович,— на этот счет есть государственная точка зрения. За воспитание детей в первую очередь отвечает семья. Легко, знаете ли, все взваливать на школу...

— Семья...— кивнул дежурный и раскрыл блокнот с записями.— Жена работает в детском саду «Маяка»? — спросил он старого Горяева, и тот торопливо кивнул, подтверждая.

— Точно, товарищ дежурный.

— Полторы тысячи ребят,— продолжал дежурный.— Полторы тысячи ребят — это надо представить себе, товарищ педагог. А вы сами, товарищ Горяев, на «Машиностроителе» работаете?

— Да. Старший мастер цеха,— также торопливо кивнул отец.

— В сорок первом ушли в ополчение,— читал дежурный записи в блокноте.— В сорок третьем вернулись по ранению.

— Биография у товарища Горяева превосходная! — поспешно вставил Сергей Герасимович.— И вы, конечно, обязаны это сегодня учесть...

— Я не о том,— раздраженно перебил дежурный.— А я о том, товарищ педагог, что родителям, может, и некогда было за ним присмотреть. Что правда, то правда. Они недосмотрели. А вы лично не помогли Горяеву. И я лично жалею, что нет у меня права на вас протокол завести. Все. Гражданка Сокольская, опознаете вы в гражданине Горяеве Андрее того хулигана?

Девушка встала и подошла к деревянному барьеру.

— Нет! — сказала она, ни на кого не глядя.— Это не тот! Тот был выше и... Тот был совсем другой.

— Другой!..— проворчал дежурный, с интересом разглядывая девушку.— Ну что ж, возможно! Тогда распишитесь в этом смысле вот здесь.

Старый Горяев, еще не веря, еще борясь с унизительным, тяжелым страхом за сына, оглянулся на учителя. Тот торжествующе кивнул. И не удержавшись, сказал дежурному:

— Вот видите, товарищ дежурный! Хорошо, что ошибка выяснилась.

— Ошибка? — жестко спросил дежурный, прикладывая пресспапье к подписи девушки.— Никакой ошибки нет! Просто гражданка пожалела парня. А, по-моему, зря. Парнишка кислый. Выпил на рубль, ломался на сотню. Давно выпивает? — обернулся дежурный к отцу.

— С год...— хмуро ответил отец.

— А на какие средства позволяет себе? — едко осведомился дежурный, закуривая.

— У матери выпрашивает... Играет в карты...

— А вы, значит, смотрите! — безжалостно уточнил дежурный.

Отец молча отвернулся.

Дежурный посмотрел на Андрея и, тоже помолчав, прибавил:

— Скажи спасибо гражданке за то, что мы тебя отпускаем. И помни: привод, другой, судимость — и поправить жизнь уже трудно. Читал я, пишут некоторые, вроде тюрьма — это ничего. Вранье, Горяев. Тюрьма — это плохо! И... убирайся отсюда! Архипов, проводи граждан.

— До свиданья, товарищ дежурный. Благодарю вас за... за...— мнется Сергей Герасимович.

— Будьте счастливы, гражданин педагог! — бросил дежурный, не поднимая головы. И другим тоном, сочувственно, сказал старому Горяеву:— Будь здоров, Горяев!..

Выйдя на улицу, учитель обернулся к старому Горяеву и хотел что-то сказать, но, взглянув на мастера, пожав плечами, всем своим видом показывая, что «с меня, товарищи, взятки гладки, я в этой неприятной истории сделал все, что мог», молча ушел.

Старый Горяев и Андрей возвращались домой из милиции.

Старый Горяев шел впереди. От горя и стыда он держался особенно прямо, особенно высоко поднимал свою большую, сильную голову. Он шел, и ему казалось, что каждый прохожий смотрит на них и знает, откуда они идут.

Дежурный сказал правду. Всю свою жизнь старый Горяев был слишком занят, чтобы думать о себе, о том, удалась ли его собственная жизнь или не удалась. Он мерил доброе и злое в своей судьбе общей народной мерой: хорошо стране — значит, и ему неплохо. И вот сегодня он впервые понял, что в чем-то очень существенном жизнь не удалась. Что-то он проглядел в сыне, что-то недоброе не сумел отвести от своей семьи. И, если бы Горяев знал в эту минуту мысли сына, он пришел бы в ярость, потому что Андрей и не думал унывать.

— Самое страшное позади! — так думал Андрей.— Отец все узнал. Значит, прощай школа. Хорошо это или плохо? Отец, конечно, устроит его на работу. На «Машиностроитель». Наверное, в свой цех. Ну и что же! Во-первых, он начнет зарабатывать свои деньги. Во-вторых, в семье будут совсем иначе к нему относиться — не школьник, а самостоятельный человек. Серьезный человек. Девятый и десятый классы можно закончить в школе рабочей молодежи. Да, да, он так и сделает.

Так думал Андрей, следуя за отцом.

И, занятый своими мыслями, он не замечал, что отец изо всех сил старается распрямить плечи, чтобы хватило сил донести до дому тяжкий груз, неожиданно упавший на него.

У ворот дома отец замедлил шаги.

Горяевы жили в старом московском переулке. Здесь дома и деревья, цепляясь друг за друга, сползали с холма, а глазу открывались далекие окраины города, по утрам повитые белесой полосой тумана. Низкая арка ворот вела во двор, по окружности которого разместились флигели.

Сумерки сгущались с каждой минутой. Выдался теплый вечер, и во дворе, как назло, оказалось людей больше, чем обычно.

Старый Горяев остановился под аркой ворот. Ребята ожесточенно гоняли футбольный мяч. У забора женщины, переговариваясь, снимали белье с веревок.

Как пройти через двор на виду у соседей? Как на виду у всех ввести в дом сына, вернувшегося из позорного места? Хватит ли на это сил? И как привести его домой, такого грязного, с измятым, нехорошим лицом?

Собирая остатки мужества, старый Горяев прошел через двор. Андрей плелся за ним. Люди молча провожали их взглядами.

У подъезда отец неожиданно остановился и, обернувшись к Андрею, сказал:

— Стой здесь, я сейчас вернусь,— и ушел в подъезд.

Сосед, возившийся неподалеку с мотоциклом, вытер тряпкой руки, подошел и стал разглядывать Андрея.

Подошла женщина с охапкой белья. Молча остановилась и тяжело вздохнула.

Ребята бросили гонять мяч.

— Эй,— крикнул детский голос,— давай сюда! Андрюшку Горяева из милиции привели...

Зябко переминаясь, с отвращением чувствуя на себе грязный костюм, стыдясь ссадины на подбородке, Андрей ждал отца.

А что, если отец задумал выгнать его из дому?

Эта новая пугающая мысль оглушила Андрея.

Вот сейчас выйдет, вынесет чемоданчик и скажет: «Убирайся!»

И вдруг Андрей услышал плач матери.

Плач приближался.

На крыльцо вышел отец. В руке он нес ведро с водой. На плече охапку одежды.

— Не надо! — плакала и повторяла мать.— Не надо, Николай Степанович! Слышишь, Коля, я тебя прошу! Лучше побей! Лучше я сама побью!

И голос отца сурово ответил.

— Бить раньше надо было. Сейчас он мне сдачи даст. Иди в дом!

Он поставил ведро, бросил на ступеньку одежду и обернулся к Андрею.

— Раздевайся! — сказал он.— Скидавай все, до трусов. Слышишь, что сказано?

— Зачем? — костенея от ужаса и стыда, спросил Андрей.

— А ты что же думал, я тебя таким в дом пущу? В семью! Ты откуда пришел? — сдерживая гнев, сурово бросал отец.— Ты все равно, что из тюрьмы пришел! В камере преступников сидел! Мойся, гаденыш!

От стыда и страха Андрей перестал видеть вокруг себя людей. Одеревенелыми пальцами он послушно снял одежду. А в подъезде плакала мать, и вокруг стояли притихшие, хмурые соседи.

Когда, наконец, Андрей, синий от холода и ужаса, голенастый, с длинной мальчишеской шеей, вылил на себя последние капли воды и, стуча зубами, принялся торопливо одеваться, отец взял одежду, сброшенную Андреем, и понес на помойку.

— Николай Степанович! — сердито, со слезами в голосе, крикнула мать.— Совсем с ума сошел, хороший костюм бросаешь! В чистку отдадим...

Но отец даже не повернул головы в ее сторону.

Так, на глазах у всего дома он прошел к помойке, бросил туда одежду и вернулся к подъезду, не оглядываясь на окна, не замечая людей.

— Домой! — приказал он Андрею, вернувшись.— Слышишь, что сказано!

Андрей метнулся в подъезд.

Он пробежал мимо матери, все еще плачущей. Вбежал в квартиру, чуть не сбив с ног младшую сестренку, промчался через комнату, служившую столовой и спальней родителям, вбежал во вторую комнату, где стояли кровати ребят и письменный стол, за которым все по очереди готовили уроки и, опустившись на стул возле письменного стола, уткнулся лицом в книжки и тетради. Он хотел заплакать и не мог, его бил озноб.

Сумерки серым облаком скользнули в высоту. В окнах напротив загорелись огни.

— Мам, чего он расселся, как порядочный! Мне уроки надо готовить, скажи ему! — крикнула старшая сестра Андрея, не то чтобы радуясь, а так, с легким удовольствием наблюдая бедственное положение брата, от которого ей раньше часто доставалось.— Из-за него во двор теперь выйти нельзя, все ребята знают, что он в милиции был.

— И еще дразнятся: «Андрей Мытый»,— прибавила младшая сестренка, повиснув на ручке дверей и раскачиваясь.— Все видели, как его папка мыл.

— Отстаньте! Без вас тошно,— прикрикнула мать, входя в комнату и сворачивая на ходу одежду Андрея, которую она все-таки подобрала на помойке.— Я теперь за вас возьмусь. Хватит, с одним цацкались. Дождались добра.

Андрей встал из-за стола и бросился ничком на свою кровать.

На дворе стало совсем темно. Вечер соскользнул в ночь.

Квартира Горяевых находилась в первом этаже флигеля. Низкие, широкие окна были прикрыты вышитыми занавесками.

Женщины стояли под окнами Горяевых и сочувственно и тихо переговаривались.

— Ужинают,— сказала одна, заглядывая в просвет между занавесками.— За столом все сидят...

— И Андрюшка? — спросила другая.

— Нет, Андрюшки вроде нет.

— Ро́стишь их ро́стишь,— вздохнула третья.— Упустили Горяевы парня...

Ужин кончен. Мать убрала со стола, старый Горяев сидел и сосредоточенно курил. В полуоткрытую дверь соседней комнаты видно было, как девочки укладывались спать. В ночных рубашках, босые, они бродили от комода к постели, расплетали косы, встряхивали и складывали на ночь одежду.

Андрей попрежнему лежал на своей постели ничком, зарывшись лицом в подушки, и девочки не обращали на него внимания, будто и не было в комнате брата.

— Андрюшка, ты будешь ужинать или нет? — сердито окликнула мать.

Андрей не пошевельнулся.

— Не хочет — не надо! — сердито стукнул ладонью по столу отец.— Не уговаривай!

Андрей лежал на постели, попрежнему одетый, и смотрел в темноту широко открытыми глазами.

Сестренки уже уснули.

В комнате родителей погас свет.

— Довольно тебе курить, Николай Степаныч! — раздраженно сказала мать. — Спи! Может, капель дать?

— Устал я, мать!.. — вместо ответа сказал отец, тяжело поднимаясь со стула.

Стихло в доме.

Андрей лежал, смотрел в темноту, и невеселые мысли приходили одна за другой. Значит, все-таки бывают непоправимые несчастья! До сих пор все в жизни казалось простым.

Андрей сел на постели.

— Нехорошо... — сказал он тихо и стиснул голову руками.— Очень все это нехорошо...

Белесый предутренний рассвет застал Андрея сидящим на подоконнике. Он писал карандашом записку.

— «Проживу сам»...— писал он, хотел добавить еще что-то, но передумал и подписался энергично, с росчерком: «Андрей Горяев».

Потом встал, положил записку на стол, взял в охапку пальто, ботинки и через комнату родителей на цыпочках прошел к выходным дверям.

На дворе было очень тихо, сыро и пустынно. Свет лепил из тьмы пока еще только отдельные плоскости и ребра предметов.

Андрей прошел к воротам, исчез под аркой.

Улица открылась перед ним, покрытая туманом, как река. Далеко, на окраинах города, у самой линии горизонта рождалась заря. Медленно просыпался многоголосый гигантский город.

Андрей поежился, оглянулся на арку ворот и, сгорбясь, глубоко засунув руки в карманы, ушел в туман.

Случайный ли стук разбудил мать или дурное предчувствие, но вскоре после ухода Андрея она проснулась и села на постели прислушиваясь.

Ровно дышали девочки. Похрапывал отец.

Она вскочила, пробежала в комнату детей и легко дотронулась руками до постели Андрея, стоящей в темноте, за шкафом.

Кровать была пуста.

На столе белела записка. Мать схватила ее и оглянулась на дверь.

В доме все спали. Все было спокойно, и только мать, не читая записки, уже знала, что Андрей ушел из дому.

Утро разгоралось.

Воинственно надвинув кепку на один глаз, Андрей шел по улице.

Медленно и торжественно проезжали мимо него поливочные машины.

Прихрамывая, зевая и потягиваясь, брели домой сонные коты.

Появились первые домашние хозяйки, спешащие к открытию рынка.

Заспанный дворник лениво шаркал метлой по тротуару.

Андрей свернул в подъезд одного из домов, бегом поднялся по лестнице и привычно, несколько раз подряд нажал кнопку звонка с табличкой «Козлова Е. А.».

Дверь раскрылась. На пороге, встревоженный и взъерошенный со сна, появился товарищ Андрея Васька Козлов.

— Отпустили? — тревожно и обрадованно спросил Васька.

— Конечно, отпустили,— небрежно сказал Андрей.— Дежурный, тот еще извинялся. Сергей Герасимович ему такого жару дал... А ты хорош — увидел милиционера и бежать? Товарища бросил!

— Я не бежал, я на минуточку отошел,— смущенно объяснял Васька.— А потом вернулся — тебя уже нет. А сейчас ты чего в такую рань явился?

— Я ушел из дому,— скромно и скорбно заявил Андрей.— Навсегда.

— Да ну? — ахнул Васька Козлов. — А как же ты будешь жить?

— Вот пока пришел к тебе, — вздохнул Андрей. — А там как-нибудь устроюсь...

— Понимаешь, у меня дома сейчас не та атмосфера! — жалобно заныл Васька. — Мать бушует! Так что я занимаюсь самокритикой, и тебе лучше пока не заходить.

— Я думал, ты мне товарищ! — презрительно усмехнулся Андрей.

— Нет, зачем... — виновато сказал Васька. — Я, конечно, товарищ! Но, понимаешь, мать тоже жалко. Мы ведь живем без отца, вот она всегда одна, все сама. Ладно, заходи. Мать поскрипеть любит, но в общем она добрая. Заходи...

Нет, совсем недобрые глаза были у высокой, гладко причесанной на пробор женщины, матери Васьки Козлова. Она собиралась на работу, была уже в пальто и укладывала в портфель книги и какие-то ведомости, отпечатанные на машинке.

— Значит, ты ушел из дому? — говорила она, завинчивая колпачок на вечной ручке.— И пришел жить к товарищу?

— А куда же ему пойти? — слабо откликнулся Васька из угла комнаты, откуда он с волнением наблюдал объяснение матери и Андрея. — Куда он пойдет?

— Да, — продолжала Козлова, застегивая портфель. — Если у человека горе, надо идти к товарищу за помощью. Какое у тебя горе, Андрей?

Что ответить ей на это? Андрей не знал.

— Твоему отцу не понравилось, что ты пьешь на чужие деньги?

— Почему на чужие?

— Ах, ты зарабатываешь? Прости, я не знала. Мой Василий еще не зарабатывает. Он живет на мой счет и мошенничает по мелочи, как базарный жулик: то выпросит на починку велосипеда, то на покупку книг, — жестко говорила Козлова. — И на мои деньги ведет «роскошный» образ жизни...

— Мама, но ты все это уже говорила... — не выдержал Василий.

— Я не с тобой разговариваю, — перебила мать. — Значит, ты, Андрей, рассердился на отца. Ты не желаешь больше сидеть на его шее и пришел посидеть на моей! Так вот, это меня не устраивает. В гостеприимстве я тебе отказываю. С меня хватит одного оболтуса. До свидания!

Да... Так резко и прямо с Андреем еще никто из чужих не разговаривал.

Не отвечая, не оборачиваясь, Андрей вышел из квартиры Козловых.

Улица уже успела измениться. Теперь над городом ярко светило солнце. С каждым мгновением становилось все больше прохожих. Блестящие, только что вымытые появились первые троллейбусы.

Андрей остановился на перекрестке.

— Нашел место, где раздумывать!..— тоненьким, сердитым голосом сказала девочка лет девяти, обходя Андрея. В обеих руках она осторожно несла банку с молоком.

Андрей угрюмо оглянулся и прошел еще с десяток шагов.

— Поберегитесь, молодой человек! — закричал грузчик с лотком теплого хлеба.

Ускользнув от удара лотка, Андрей отбежал дальше.

— Ну что ты встал на дороге! — заворчала старуха, выкатывающая из подъезда коляску с близнецами.

Все дальше брел Андрей по улице, теперь уже целиком захваченной движением людей и машин.

— С дороги! Уйди с дороги, парень, зашибу! — кричал шофер грузовика, маневрирующего в переулке.

— Что здесь тебе, бульвар для прогулок? — дернул Андрея за ногу рабочий-водопроводчик, стоящий на лесенке в глубине люка, открытого на мостовой, в который чуть было не провалился зазевавшийся Андрей.

В это утро наш герой впервые в жизни увидел город глазами человека, которому нечего делать, некуда идти.

Утро превратилось в сплошную полосу шума, движения, света. Оно тянулось бесконечно долго.

Потом Андрей стоял перед меню, вывешенным под стеклом в деревянной рамке, у входа в столовую.

«Шницель натуральный свиной»... — читал Андрей.

«Котлеты с гречневой кашей»...

И дымящиеся, брызжущие маслом котлеты с гречневой кашей стоят на столе.

За столом вся небольшая семья Горяевых: отец, мать, сестры.

Одиноким выглядит пустой край стола с придвинутым к нему стулом. Это место Андрея.

Мать молча раскладывает порции котлет мужу, дочерям, себе.

— Мам, ты лишнюю положила, — говорит младшая дочь, пристально следя за руками матери.

Мать бросает обратно в кастрюльку лишнюю порцию и отворачивается.

— Папа, может быть, заявить в милицию? — поднялась с места Нина.— До каких же пор будем ждать?

— Нет,— резко сказал отец.— Никуда мы заявлять не будем! Пусть поживет один, жизнь узнает. Будет трудно, сам придет!

Смеркалось.

На тротуары из витрин магазинов хлынул электрический свет и затопил мостовую. В сумерках улицы стали похожими на ущелья, затянутые туманом. Вокруг вздымались глыбы домов, светящихся огнями. Тревожно трубили гудки машин, и однажды откуда-то издалека донесся сиплый, растянутый ветром гудок паровоза.

Болела спина, горели ноги, хотелось домой.

Андрей вышел на бульвар. Бульвар был голый, черный и еще многолюдный.

Лица, лица, лица — смеющиеся, старые, прекрасные.

Андрей пересек бульвар и снова пошел по тротуару.

Внезапно Андрей остановился. Все его тревожные и огорчительные мысли исчезли. Впереди, на стене дома, на щите, в немыслимой синеве плаката летела навстречу, повиснув на золотой трапеции, давешняя девушка, мысль о которой ни разу не покидала Андрея. Воспоминание, как боль, то уходило в глубину, то поднималось на поверхности памяти, вытесняя все окружающее, тревожа и мучая.

Андрей подошел ближе.

Сумерки скрывали стену. Девушка летела в воздухе и улыбалась так, словно она делала это только для Андрея.

Андрей подошел еще ближе. Фонарь осветил плакат, и он стал плоским, сходство исчезло. Андрей выругался и пошел дальше.

Надвигалась ночь. Надо было срочно решить что-то. Надо было действовать. От голода слегка кружилась голова.

Андрей снова остановился, мысленно прикидывая расстояние, отделяющее его от дома.

Машина-полуторка остановилась у края тротуара, рядом с ним. И тотчас же раскрылась дверь в подъезде небольшого двухэтажного дома и по ступенькам сбежал маленький седой человек в пиджаке; забравшись в кузов полуторки, он принялся ощупывать и пересчитывать какие-то ящики.

За ним вышел из подъезда еще один человек, высокий, кареглазый, с очень большим лицом. Он остановился около грузовика, повторяя с заметным акцентом:

— Не надо беспокоиться, Константин Иванович. Все в порядке, уверяю вас...

— Не скажите, не скажите... — бормотал человек в кузове, протискиваясь между ящиками.— Меня особенно беспокоит хрустальный за́мок.

— Да я ж его в солому закопал! — укоризненно говорил молодой рослый шофер, стоя на подножке кабины. — В первый раз, что ли? Как молоко вез. Обижаете, Константин Иванович.

— Выгружать, выгружать давайте! — торопил седой, и шофер откинул борт грузовика.— Позовите еще кого-нибудь! — командовал седой, подвигая ящик к борту.

— Некого звать: один сторож, да и тот — старик, — ответил шофер, приглядываясь к грузу. — Сам перетаскаю. Вот паренек поможет. Поможешь, товарищ начальник? — обратился он к Андрею, и тот, застенчиво улыбаясь, шагнул к грузовику.

Андрей принимал от седого ящики, не очень тяжелые, но большие, и нес их в здание, оказавшееся театром. Седой быстро шел впереди, показывая дорогу, и ежеминутно напоминал об осторожности при обращении с грузом. У седого было молодое лицо и старческие, умные, с холодком глаза.

— Спасибо, — поблагодарил седой, когда Андрей принес и поставил последний ящик. — Молодец! Сейчас я с тобой расплачусь. — И он сунул Андрею несколько пятирублевок, сложенных вместе.

Андрею очень не хотелось уходить отсюда на улицу. В театре было тепло. Шофер домовито возился с какими-то свертками, выкладывая их из карманов. Кареглазый добродушно улыбался.

— Зачем же? — сказал Андрей, неумело принимая деньги. — Много это очень. Я ведь просто носил...

Холодок исчез в глазах седого. Он пригнулся к лицу Андрея, разглядывая его.

— Знаешь что, мы сейчас будем ужинать. Хочешь с нами? Оставайся.

Андрей слабо улыбнулся и сел в широкое кресло на тяжелых выгнутых ножках, обтянутое ветхим малиновым бархатом. Спинка кресла как бы прижалась к телу Андрея, поддерживая усталые мышцы. Это было старое кресло, сделанное руками доброго мастера, знавшего, что такое усталость.

Ящики стояли здесь же, в большой полутемной комнате. Вокруг было мало мебели, всего несколько таких же старинных добрых вещей, поблескивающих в полутьме полировкой и позолотой. На стенах висели под стеклом старинные рисунки.

Всмотревшись в один из них, Андрей увидел куклу в индийском костюме. Она сочувственно улыбалась Андрею, в маленькой темной ручке светился красный гранат.

— Сейчас, Константин Иванович! — сказал шофер, раскладывая на столе свертки. — Я только штопор принесу.

Андрея тоже посадили за стол. Константин Иванович подмигнул ему, отрезал большой кусок колбасы и придвинул вместе с французской булкой.

— Ешь и не обращай на нас внимания! — сказал он, разливая коньяк в три рюмки.

— За людей интернациональной бригады! — Константин Иванович чокнулся с кареглазым и остановился, прислушиваясь к звону хрусталя.— За Мадрид!

— Спасибо, но это было давно! — улыбнулся кареглазый и кивнул, как бы отвечая голосу хрусталя. — С тех пор был Сталинград!

— А ты, Володя, конечно, хочешь выпить за Новгород! — обернулся Константин Иванович к шоферу.

— Что ж, Новгородскую операцию доброй памятью пока обижают,— сказал шофер, нарезая хлеб.— Но лично я, Константин Иванович, тоже выпил бы сейчас за здоровье товарища Антонека. Во-первых, гость, во-вторых, интербригадовцев мы никогда не забудем!

— Благодарю вас, — Антонек поднял рюмку, и большое лицо его взволнованно заулыбалось. — Только я выпью сразу за всех хороших людей, честно дравшихся с фашистами... За всех, во все времена!

— Хай буде по-вашему! — тепло согласился шофер и придвинул Антонеку тарелку с колбасой. — Завтра вас будут встречать, конечно, шикарнее, с банкетами там и речами. Колбасу попробуйте, у нас она называется «любительская». Хорошая колбаса!

— А Ганзека вы привезли? — спросил Константин Иванович.

Антонек сунул руку в карман и вынул, как показалось Андрею, кусочек коричневой фланели.

— Добрый вечер, дорогие московские друзья! — сказал чей-то пронзительный и тонкий голосок. Антонек опустил на мгновение руку под стол, и вдруг Андрей увидел маленького веселого человека, сидящего на краю стола и приветливо всем кивающего своей круглой, аккуратно причесанной рыжей головкой.

— Кушайте, пожалуйста, молодой человек! — пропищал с акцентом Ганзек, и пухлой, растопыренной ручкой показал Андрею на бутерброд.— Не стесняйтесь. Я уже обедал и желаю вам хорошего аппетита.

Андрей засмеялся и невольно кивнул человечку. А тот откинул солба прядку волос, почесал нос, подсел к Константину Ивановичу и, доверительно положив ему на рукав ладошку, сказал:

— А как поживает ваш Петр Иванович? Я бы с ним хотел увидеться.

Константин Иванович усмехнулся, опустил руку в карман, вытащил кусочек синего сукна, и через секунду рядом с Ганзеком на краю стола сидел второй человечек и приветливо пожимал руку Ганзеку.

Человек Константина Ивановича был в спортивном костюме с карманами. На лбу у него буйствовал русый хохолок, и голубые бусинки глаз горели любопытством и озорством.

— Ганзеку не повезло, — проворчал добрый, гулкий бас Антонека.— В последнюю нашу поездку по Австрии один гитлеровский последыш на спектакле прострелил ему головку. Ганзек рассказывал зрителям, что делает фашистская молодежь в своих организациях. Ничего! Мы починили головку и приехали к вам в добром здравии показать свое искусство.

— М-да! — кивнул Ганзек и пощупал ручкой головку. — Это было! Но зачем вспоминать о неприятностях? В счастливый час встречи с друзьями надо радоваться...

Он запел песенку. Шофер Володя ревниво следил за человечком, поглядывая иногда на Петра Ивановича. А тот тоже слушал, опершись подбородком о кулачок, и постукивал в такт ножкой.

— Сыт? — тихо спросил Андрея Константин Иванович, и Петр Иванович повернул к Андрею головку, как бы прислушиваясь к ответу.

— Ага! — ответил Андрей. — Теперь я знаю, кто вы! — сказал он, восхищенно улыбаясь. — Вы — Кондратьев, народный артист. Я видел у вас в театре постановку и еще кинокартину, где вы с куклами... Правда?

— Браво! — тоненько констатировал Петр Иванович и зааплодировал. — Браво, Ганзек...

— Тебе, наверное, домой пора, — сказал шофер Володя Андрею. — Половина двенадцатого...

— Нет...— вздрогнул Андрей.— Мне теперь не надо домой.

— Натворил чего-нибудь дома? — спросил Володя, приглядевшись к Андрею.

Андрей попытался отмолчаться. Но шофер, смахнув со стола крошки и сложив свертки, подсел к юноше.

— Выкладывай, что случилось, — мягко потребовал он, понизив голос, чтобы не помешать Константину Ивановичу и Антонеку, занявшимся своим разговором.

Андрей недружелюбно взглянул на шофера. На время он забыл о своих неприятностях. Так хорошо было в этой удивительной комнате, где в полутьме на стенах улыбались, плакали, танцевали и гневно угрожали друг другу изображения кукол, а в углах тепло светилась старая позолота.

— Так...— попытался Андрей принять независимый вид.— Просто я ушел из дому. Навсегда.

Кондратьев, продолжая свой разговор с Антонеком, прислушался к словам Андрея.

Машина остановилась у подъезда театра. Из машины торопливо вышло несколько человек. Они подошли к дверям. Кто-то из них нажал кнопку звонка.

— Володя, открой, пожалуйста,— оборачивается Константин Иванович. — Нет, дорогой, я тебя не осуждаю, ведь я не знаю обстоятельств дела, — продолжает он, обращаясь к Андрею. — На мой взгляд, если человек уходит тайно по скрытым дорогам, в этом всегда есть что-то унизительное.

Андрей хотел все рассказать Кондратьеву, ему показалось очень важным объяснить этому седому человеку, сквозь сдержанность которого ежеминутно прорывался молодой задор, что все не так, не так уж в общем он виноват. Но в комнату вошли какие-то люди, вспыхнул магний, все заговорили одновременно и громко, как на вокзале, и все голоса покрывал бас Антонека.

— Нет, наоборот! Получилось замечательно! — гудел он.— Для актера театр — это дом. И я еще в Праге обещал товарищу Кондратьеву приехать прямо к нему домой — в театр! Вот мы немножечко и сбежали с вокзала.

— Идем! — кивнул Андрею шофер Володя и встал, направляясь к дверям. Он провел Андрея в кабинет администратора, и, показывая на плюшевый диван, сказал: — Здесь будешь спать. Спокойной ночи, малыш.

Андрей с удовольствием растянулся на старом диване и тотчас же заснул. Он не услышал, как в соседней комнате Володя набирал какой-то номер по телефону.

Утром Андрей проснулся оттого, что его окликали знакомые голоса. Он раскрыл глаза и увидел себя на чужом диване. Перед диваном, разглядывая Андрея, с беспокойным любопытством стояли товарищи по школе, члены комсомольского комитета, одноклассник Виктор Борчаков и ученица восьмого класса Валя Сергеева, невысокая толстая девочка в очках.

— Опять ты, Горяев, дурака валяешь? — с досадой спросил Борчаков.— Опять с тобой возиться? Ты же слово дал школьному собранию, что больше не станешь хулиганить! А теперь до милиции дело дошло?

— Отстань, Борчаков, ему и без тебя тошно! — перебила Валя.— Андрюша...— продолжала она, обращаясь уже к Андрею.— Говорят, что ты связан с бандой преступников, и вас вчера арестовали за то, что вы ограбили универмаг. Неужели это правда?

— Да что ты? — испуганно вскочил с дивана Андрей.— Кто вам сказал такую глупость?

— Я так и думала: глупость! — с облегчением подхватила Валя.— Андрюша, знаешь что? Тогда собирайся, Александр Александрович велел тебе прийти в школу.

— В школу я не пойду! — закуривая, с независимым видом заявил Андрей.— Хватит с меня. Попили нашей кровушки!

Борчаков и Валя переглянулись.

— Альсан Саныч так и сказал, когда мы отправлялись к тебе,— продолжал Борчаков: — «Горяев в школу идти не захочет, потому что, как всякий хулиган, боится ответственности...»

— Обидно, Андрюша...— искренно пожалела Валя, вытирая платком очки.

— Что тебе обидно? — подозрительно спросил Андрей.

— Обидно, что директор прав, что ты хулиган и трус...

— Я трус? — Андрей, вскипев, шагнул к Вале.— А ну, повтори еще раз, что ты сказала?

— Пожалуйста, не кричи на Валю! — твердо сказал Борчаков.

— Тише вы! — поспешно встала между ними Валя.— Нашли время... Андрюша, а ты самого Кондратьева видел?

— Конечно, видел! — хвастливо ответил Андрей.— Он меня вчера ужинать позвал. Приходи, говорит, когда захочешь, пожалуйста, я буду очень рад.

— Короче, если ты действительно не трус, собирайся и идем! — раздраженно сказал Борчаков.— Мы из-за тебя на уроки опоздаем!

Кабинет директора школы Александра Александровича считался у ребят местом заповедным и опасным, где ученика подстерегают либо приятные новости, либо трагические события.

К самому Александру Александровичу у ребят было сложное отношение. Малыши его панически боялись. «Середняки», ученики с четвертого по седьмой класс, испытывали к Альсан Санычу, как его называли в просторечии, глубочайшее уважение, смешанное со страхом и восторгом. А большинство старших от всей души любило директора и сохраняло это чувство на всю жизнь.

Большинство, но не все. Например, Андрей этого не ощущал. И сам Александр Александрович относился к Андрею внимательно, справедливо и холодновато, как обычно относятся педагоги к ученикам, не трогающим их сердца.

И вот они втроем, Борчаков, Валя и Андрей, стоят в кабинете Альсан Саныча, где все знакомо с детства: бронзовая лампа, на пьедестале которой сидит бронзовый рыбак с удочкой, книжный шкаф с дверцами,

затянутыми зелеными занавесками, диаграммы и карты на стене и, наконец, сам Александр Александрович, очень низенький, почти такой же широкий в плечах, как и в длину туловища. Голова у него бритая и смуглая, глаза маленькие, яркокоричневые, брови широкие и мохнатые, похожие на колючие весенние гусеницы.

— Садитесь! — не поднимая головы, сказал директор, и продолжал дописывать письмо.

— Что же ты, Андрей, из дому вздумал бегать? — неестественно веселым тоном спросил Сергей Герасимович.

Андрей в первую минуту не заметил его,— классный руководитель стоял за книжным шкафом и рассматривал карту мира на стене. Андрей промолчал.

— Альсан Саныч,— не выдержала Валя,— насчет бандитской шайки — неправда это! Горяев просто хулиганил немножко.

— Да, да,— кивнул директор, приглашая говорить дальше, и Валя, наморщив лоб от усердия, продолжала.

— Конечно, Горяев вел себя безобразно... Но, я хочу сказать, что и наша комсомольская организация, Альсан Саныч, тоже.

— Что — наша комсомольская организация?

— В общем, мы тоже виноваты! — давилась Валя.— Горяев, он, как это... Ну, в общем... Был предоставлен самому себе. А мы его не поддержали.

— В чем? — Александр Александрович отложил письмо и, облокотившись о стол, с любопытством взглянул на Валю.

— Ну, то есть... Как — в чем? — смутилась Валя.— В общем, не поддержали. Не вникли в его жизнь, чисто по-товарищески. Роль коллектива не осуществили, то есть! А Горяев, безусловно, признает вину, Альсан Саныч! Честное слово! И в будущем оправдает. Правда, Горяев, ты оправдаешь?

— Погоди, погоди, Сергеева,— остановил директор.—Я не понял в чем требовалось поддержать Горяева? Чем плоха его жизнь?

— Чем плоха? — Валя откашлялась и бросила жалобный взгляд на Борчакова. Тот сидел, уронив руки на колени, сонно разглядывая знакомые наизусть хрустальные подвески люстры.— Сейчас я скажу... Значит, так! Он сам скажет, Альсан Саныч. Ты сам скажешь, правда, Горяев?

Андрей тяжело и обреченно молчал.

— Видишь ли, Валя,— заговорил директор,— на мой взгляд, роль коллектива состоит в том, чтобы создать среду для развития личности. И показать ей пути, по которым разумнее развиваться. Но бывает, что личность ведет себя по-свински. Она не желает подчиняться нашим законам, она плюет на все то доброе, что с таким трудом создано для нее. Как в таких случаях поступать?

Валя беспокойно оглядывается на Андрея.

— Не знаете? Неправда, отлично знаете. Такую свинскую личность с ярко выраженными тенденциями хамства и хулиганства общество принуждает подчиняться своим законам.

— Ну, это конечно...— уныло подтверждает Валя.— Но ведь Горяев сознает свою вину, Альсан Саныч!..

— Ничего он не сознает! — властно перебил директор.— Он сделал нам одолжение, придя сегодня в школу! А как учится Горяев? Каждую весну педагоги из сил выбиваются, лишь бы перетащить его в следующий класс. Обучение у нас всеобщее и обязательное. Только слово «обязательное» относится к ученикам. Вы обязаны добросовестно учиться. А мы не обязаны возиться с бездельниками. Мы народная школа, а не

пансион для аристократических оболтусов. Я считаю, что Горяева надо исключить...

Все молчали. У Андрея точно напильником провели по сердцу. Только сейчас он понял, что не так-то просто отрываться от школы. Тяжело. Тяжело уходить от людей, когда они плохо о тебе думают.

— Я настаиваю на исключении Горяева, потому что он не оправдывает тех сил и средств, которые тратит на него школа! — продолжал директор.— Не ценил то, что даром давалось, пусть теперь заработает право на образование. Я настаиваю на исключении.

Зазвенел звонок.

— Идите на урок! — сказал директор Сергеевой и Борчакову, и они молча вышли за дверь.

— Ну, а ты что скажешь? — суховато обратился директор к Андрею.

Андрей молчал, отвернувшись.

— Горяев, я тебя спрашиваю! — повысил голос директор.

— Вы же решили исключить, чего ж меня спрашивать? — грубовато, с обидой сказал Андрей.— Ну и исключайте! Не заплачу.

— Александр Александрович! — мягко и осторожно заговорил Сергей Герасимович.— Мне кажется, что ситуация не так уж безнадежна.

— Иди, Горяев! — коротко приказал директор Андрею.

Андрей встал и, не прощаясь, вышел, хлопнув дверью.

— Он сейчас нервничает, грубит... — продолжал Сергей Герасимович, — но я убежден, что под воздействием школьного коллектива...

— Школьный коллектив? — резко меняя интонацию, бросает директор. — Слушайте, вы же педагог! Вы должны понимать, что такое детский коллектив! Это эшелон взрывчатки, который надо беречь! Сегодня мы с вами пожалеем Горяева, а завтра найдутся охотники ему подражать.

— Я имею в виду не жалость, а вопрос перевоспитания Горяева.

— Ни черта мы с вами уже не сделаем в этом вопросе, Сергей Герасимович! — с горечью вырывается у директора. — Раньше не сумели, а теперь опоздали. Перед нами взрослый человек. Для Горяева осталась одна школа — труд...

— Александр Александрович, вы должны понять... Исключение ученика из девятого класса — тяжелый акт для репутации школы. Конечно, он бездельник и пошляк, но... его примут в другую школу, а наш авторитет непоправимо пострадает.

Александр Александрович тяжело опускается в кресло за столом. Некоторое время он молчит, потом спрашивает:

— В каком высшем учебном заведении вы провалились на экзаменах, прежде чем поступили в педагогический институт?

— Я держал испытания в юридический, — недоумевая, отвечает Сергей Герасимович. — Но какое это имеет отношение к делу?..

— А я-то, старый дурак, никак не возьму в толк, почему у вас не ладится дело! — устало говорит директор.

В коридоре в огромные окна вливался желтый солнечный свет. Он делал коридор похожим на аквариум: где-то было открыто окно, и листья пальмы медленно двигались, как водоросли в аквариуме.

Звонок стих. Со всех концов школы доносился мягкий, заглушенный топот ног — ребята сбегались в классы.

Как в дурном сне, вышел Андрей из кабинета директора. За дверью стояли Валя и притихший Борчаков.

— Силен! — в раздумье сказал Борчаков. — Я говорю, Альсан Саныч силен. Здорово он на нас обозлился. А вообще — прав. Чего ты хамишь, Горяев? Что ж теперь ты будешь делать?

— Не знаю! — пожал плечами Андрей, оглянулся и замер — в глубине коридора за пальмой стоял отец.

Чувство облегчения, как теплый поток, подхватило его и понесло. Ему стало весело и захотелось засмеяться, дать Борчакову тумака.

— Вы, ребята, давайте идите! — торопливо сказал Андрей товарищам. — Идите, а то ему неудобно при вас ко мне подходить.

— Ладно, будь здоров! — сочувственно хлопнул по спине Андрея Борчаков. — Как-нибудь увидимся...

Открылась дверь кабинета. Из кабинета вышел Александр Александрович с папкой в руках. Он с сердитым недоумением посмотрел на ребят.

— Особое приглашение в класс требуется? — спросил он.

Втянув голову в плечи, прижав локти к бокам, Борчаков в два прыжка обогнул коридор и скрылся на лестнице.

Валя тревожно семенила сзади.

— А вы что здесь делаете, Горяев? — совершенно иным тоном спросил директор, и Андрей в недоумении и страхе шагнул от него в сторону.

Люди по-разному обращались с Андреем. Бывало, обижали. Бывало, вышучивали. С ним разговаривали равнодушно, сердито, несправедливо, доброжелательно.

Но никогда еще не приходилось ему чувствовать враждебного отношения, смешанного с брезгливостью и нетерпением, какое он уловил во взгляде Александра Александровича. Никогда не чувствовал Андрей, что он чужой, лишний, а сейчас, поняв это, понял также, что беззащитен. Директор снял его со счета.

— Идите по своим делам, Горяев! — отчетливо сказал директор. — В школе вам нечего больше делать. — Повернулся и пошел к лестнице.

Когда стихли шаги директора, Андрей вспомнил об отце и обернулся. И в ту же секунду на душе у него опять стало худо и неустроенно.

За пальмой никого не было.

Отец ушел.

Вокзал.

Жесткий свет заливает залы. Под ногами скользкий кафель, мимо проходят толпы людей, спешащих по своим делам.

Нахохлившийся, отупелый от усталости Андрей сидит на скамье в зале ожидания.

— Ты что, встречаешь кого-нибудь? — останавливается перед ним дежурный, подозрительно оглядывая юношу.

— Я? Да... — растерянно бормочет Андрей.

Толстая, укутанная в платки соседка отодвинулась от него, придвигая к себе вещи.

Дежурный еще раз сердито глянул на Андрея.

— Давай уходи отсюда! — решительно сказал он.

Андрей послушно встал и вышел на улицу.

Андрей стоял, безучастно глядя на толпы людей, обтекающие его, как воды реки камушек, со всех сторон, потом засунул руки поглубже в карманы пальто и побрел от вокзала.

Он не собирался возвращаться домой.

Ноги сами привели его к воротам родного дома, он очнулся только тогда, когда вступил в полосу тени под аркой ворот.

Впереди светилось знакомое окно.

Тени скользили по занавескам. Андрей угадывал легкие, острые тени сестренок и медлительный, бесформенный силуэт отца.

В тоскливом беспокойстве топтался Андрей, боясь, что кто-нибудь обнаружит его здесь, в темноте, под аркой ворот.

Хотелось вернуться, и в то же время что-то властно мешало сделать несколько шагов, отделяющих его от близких, от сытости, тепла, надежного крова и подленького спокойствия, которое дается сознанием того, что о судьбе твоей заботится и беспокоится другой...

В дверях флигеля показалась темная фигура. Андрей метнулся в сторону. Пробежав мимо нескольких домов, он остановился, оглянулся и решительно направился в подъезд ближайшего дома.

И вот Андрей сидит в небольшой, слабо освещенной комнате. В ней почти нет мебели. Никелированная кровать, стол, несколько стульев, старенький шкаф, служащий одновременно гардеробом и буфетом, и множество цветов на подоконнике.

Чисто и тихо.

Толстый, больной человек сидит на кровати, спустив ноги на скамеечку, и набивает папиросы.

— Где же ты бродил все это время? — спрашивает он Андрея.

— Так... Ходил...

Андрей вздрогнул. Он только что поел — впервые за последние несколько дней — досыта горячей домашней пищи. Его клонит ко сну и мучает беспокойство. Ему не нравятся глаза больного, все время избегающие его взгляда.

В комнату вошла старая женщина и остановилась около стула Андрея, прислушиваясь к разговору.

— Куда ж ты теперь намерен идти? — осторожно спросил больной.

Услышав это, Андрей понял, что не следует просить о гостеприимстве. Откажут.

«Почему? — с яростью подумал Андрей. — Что изменилось за несколько суток? Почему никто не хочет помочь?»

— Не знаю! — растерянно и в то же время озлобленно сказал Андрей. — Что-нибудь придумаю...

— А... ко мне зачем пожаловал? — безжалостно спросил больной, закуривая только что набитую папиросу и подавляя приступ кашля.

— Куда ж ему еще? — сердито спросила женщина, опуская руку на плечо Андрея.— Столько лет семьями дружим. Можно считать, родные. Что тебе, Андрюшка — чужой? Сам во время войны ему из столовой кусочки таскал, от себя отрывал. Забыл, старый?

— Помолчи! — сурово заметил больной, и жена, умолкнув, вышла из комнаты, унося с собой грязную посуду.

— Знаете что, дядя Федя, одолжите мне денег! — неестественно бодро сказал Андрей. — Пока я обернусь. Немного. Рублей сто. Поступлю на работу — отдам...

Больной молчал, разглядывая Андрея.

У полуоткрытой двери, стоя в коридоре, слушала этот разговор жена.

— Из первой получки отдам, — уже раздраженно повторил Андрей.— Не пропадут ваши деньги!

Впервые за все время больной посмотрел в глаза юноше, и Андрей невольно отодвинулся, так поразило его выражение зеленоватых, по-старчески мутных глаз. «Не даст! — понял Андрей. — Хочет, чтобы я ушел. Брезгует мною...»

— Взаймы не дам! — отрезал больной.— Кто не работает, тот занимать никакого права не имеет.— Больной строго глядел на юношу.

— Что ж, дядя Федя,— вскочил Андрей, дрожа от ненависти к этому рыхлому бледному человеку,— знал бы — не пришел. Спасибо за науку!

— Не стоит благодарности,— равнодушно ответил больной и пошарил рукой под подушкой. Он достал старый, побелевший от времени кожаный бумажник, перетянутый резинкой, отделил от пачки денег пять рублей и бросил на стол перед Андреем.

— Вот! — сказал он строго.— Не взаймы, это я тебе на бедность даю. Милостыню, как нищему, в том же разрезе. Если человек не зарабатывает, а просит,— он нищий! Бери, твое дело такое, обижаться нельзя. И ступай своей дорогой...

— Ладно, дядя Федя! — почти беззвучно произнес Андрей.— Запомню вашу ласку!

— Иди-иди! — поторопил больной.— Милостыньку не забудь. Денек прокормишься, а там еще кого-нибудь охмуришь. Дураков на вашу породу захребетников еще хватает...

Андрей выскочил из комнаты, бросился к дверям.

Женщина, слушавшая разговор за дверями, вбежала в комнату.

— Да как у тебя язык повернулся парню отказать? — закричала она.— Куда он пойдет? Кто ему даст, если не мы?

— Помолчи! — сурово приказал больной.— Поди за ним, дай сотню. Скажи, пусть на работу становится. Поняла? Пусть на работу, на работу становится...

Женщина выбежала из комнаты.

Она нагнала Андрея в подъезде и схватила за плечи.

— Стой! — говорила она. — Стой! Кипяток! — и отталкивала Андрея от дверей. — Слышишь, кому говорю?

Она обняла его, и Андрей сдался. Все еще дрожа, он стоял, и откуда-то издалека, сквозь горячую пелену обиды доносился до него голос женщины.

— ...Одни дураки обижаются! На кого? Сам всех обидел! Мать глаза выплакала...

— Вы ее видели?

— Каждый день прибегает! — махнула рукой женщина. — Думаешь, легко ей? На, возьми, здесь сто рублей. Да попусту не трать, слышишь? И устраивайся на работу, чего ты ходишь, как телок без привязи?

— Я не знаю, куда надо идти, — упавшим голосом сказал Андрей.

— Домой пока не ходи, — сурово посоветовала женщина, поглаживая Андрея по плечам. — Гордость, Андрюша, тоже нельзя терять, без гордости человеку не жить. Взялся сам, значит, осиливай. Иди по заводам, по конторам, проси работу, — учила женщина. — Говори, мол, так и так, делать ничего не умею, руки есть, голова на месте. Общежитие проси. И не стесняйся, работу просить каждый должен уметь, это первый закон жизни.

Она втиснула ему в руку сторублевку.

Через несколько минут Андрей звонил по телефону в будке автомата.

— Васька! — сказал он весело. — Сейчас же на старое место! Дело есть! Слышишь? — и он пошелестел сторублевкой над микрофоном трубки.

Андрей и Васька Козлов сидели в пивной, пили пиво и курили дорогие душистые папиросы.

Пожилой официант с недовольным лицом подошел к столу.

— Еще пару пива! — развязно потребовал Андрей.

— Хватит, Андрюшка, — беспокойно сказал Васька. — А то опять... Не надо!

— Пива больше нет, — строго сказал официант. — Разрешите получить!

Андрей подал официанту сто рублей.

— А теперь куда? — засуетился Васька, пряча в карман коробку папирос. — В кино?

— Ну да, в кино! — возразил Андрей.— Слушай, хочешь я тебе одну вещь расскажу? — таинственно сказал он, указывая через окно на цирковую афишу, висящую на уличном щите. Васька ахнул увидя в синеве плаката девушку на золотой трапеции.

— Неужели — она?

— Ага! И она тоже была свидетельницей в милиции! — сказал Андрей.— Идем в цирк!

Девушка висела в воздухе и улыбалась Ваське. Вот она качнулась и улетела под купол, открывая ребятам таинственную глубину цирка.

Внизу, в прозрачном полумраке, сидели люди и, затаив дыхание, смотрели на гимнастку. В последних рядах амфитеатра сидели Андрей и Васька. Андрею было грустно и хорошо. Не отрываясь, он глядел туда, где в белом столбе прожектора летала под куполом девушка, а рядом, облитый тем же дрожащим белым светом, висел на снаряде и держал в зубах трапецию тот пожилой темноволосый, который был с ней тогда в ресторане.

Но, к сожалению, все это скоро кончилось. Девушка спустилась вниз, скользнув по канату, и, почти не раскланиваясь, убежала за кулисы. Андрей заметил, что на лице у нее попрежнему как тень скользят беспокойство и страх.

— Идем! — дернул Андрей Ваську за рукав.

— Куда? — изумленно спросил Васька, упираясь. — Медведи же сейчас...

На арену выходили дрессированные медведи.

— Идем, я тебе говорю! — резко настоял Андрей и потянул за собой друга.

Они вошли в коридор, несмотря на ворчание Васьки, и прошмыгнули под занавес, в дверь служебного прохода за кулисы.

Здесь начинался удивительный и незнакомый мир. Рядом за стеной трубил слон, визгливо ржали пони. Пустые клетки, снаряды, реквизит...

— Зачем тебе она? — негодовал Васька. — Медведей пропустили, летающий остров пропустили... Дурак ты, Андрей!

Внезапно в нескольких шагах от себя Андрей увидел ее. Она сидела в углу за ящиками и плакала. Руки ее, по-детски угловатые, были почти открыты короткими рукавами черного платья. На плечах лежала тяжелая масса светлых волос.

Андрей замер, боясь пошевельнуться.

Это счастливое оцепенение продолжалось недолго. На плечо юноше опустилась тяжелая рука, и неприятный голос произнес:

— Па-а-асторонним во-о-оспрещается!

Перед Андреем стоял человек кавказского типа в красной униформе, расшитой золотом.

— Пустите меня! — в отчаянии сказал Андрей.

Девушка обернулась, увидела Андрея, узнала его и растерянно кивнула.

И это маленькое, простое ее движение произвело в Андрее мгновенную и удивительную перемену. Злоба исчезла, на душе стало легко, и он,

не сопротивляясь, улыбаясь блаженно девушке, позволил униформисту вывести себя.

Встревоженный и испуганный Васька плелся за Андреем.

Когда униформист и ребята скрылись за дверями, к девушке подошел пожилой темноволосый человек, ее партнер, теперь уже в обычном костюме.

— Шура, пора домой...

— Я домой с вами не пойду! — твердо сказала девушка.

— Пойдешь! — мягко, но тоже твердо сказал партнер. — Неужели тебе людей не стыдно? Разве хорошо скандал устраивать? — Он бросил ей на руки пальто.

Девушка продолжала сидеть, не двигаясь, все еще всхлипывая.

Тогда партнер поднял ее за плечи, легко, как ребенка, и поставил на ноги. Он надел на нее пальто и подтолкнул к дверям.

Она пошла, потому что вокруг были люди и стыдно было спорить при них.

Вместе они вышли в служебный подъезд, и тут темноволосый почти столкнулся с Андреем.

На нижней ступеньке стоял Васька, злой и решительный.

Девушка не удивилась, заметив ребят. Она стояла и ждала, точно знала, что сейчас должна решиться ее судьба.

А партнер ее остановился и усмехнулся.

— Хочешь, чтоб я оттрепал тебя, поросенок? — спросил он, натягивая перчатки.

— Ну, это положим! — нервно, но храбро сказал Васька Козлов. — Избить нас вы, конечно, изобьете, но мы вдвоем вам тоже настроение испортим. А, вообще говоря, это здорово противно.

— Что — противно? — переспросил раздраженно пожилой.

— Противно, когда немолодой человек лезет драться с мальчишками, — неожиданно разумно заявил Васька Козлов. — Идите своей дорогой, мы вас не трогаем. Чего вы задираетесь? Из-за вас Андрей чуть под суд не попал.

— Вот что, Шурочка, — жестко произнес пожилой: — я в последний раз тебя спрашиваю: ты идешь домой?

Девушка промолчала, но так решительно тряхнула головой, что это оказалось выразительнее самого энергичного отказа.

— Ладно. Пожелаю тебе всего хорошего,— сказал пожилой.— В цирк можешь завтра не приходить. Я до конца месяца буду лечить ногу и искать новую партнершу...

Андрею показалось, что совершилось чудо. Драка не состоялась! Пожилой ушел. И Шурочка стояла совсем близко, можно было шагнуть и коснуться ее рукой.

Долго в ту ночь ходили по улицам трое — Шурочка, Андрей и злой, но верный долгу дружбы Васька.

— Он очень известный артист, — говорила Шурочка. — Очень сильный циркач, он все умеет. Жонгляж, дрессура, партерная работа, воздух. Он работает с шести лет...

— Ну его, Шурочка, идемте дальше, — говорил Андрей, и они шли дальше.

— Однажды, давно, он постарел и ему стало тяжело работать со взрослой партнершей, — опять рассказывала Шура. — Тогда он взял меня из детского дома, мне было семь лет. Мы работали сначала вольтиж. А когда я выросла и тоже стала тяжелой, он перешел на снаряд...

— Шурочка, у вас руки замерзли. Васька, давай перчатки, у меня

нет,— говорил Андрей, отбирая у Васьки перчатки.— Наденьте, согреетесь...

— Он всегда был очень добрый, совсем, как отец... А потом он один раз говорит: нам с тобой надо пожениться! — растерянно продолжала Шура...— Я говорю: не надо, пожалуйста, не надо... А он сначала уговаривал, а потом разозлился и сказал: «У меня номер первой категории, я вот возьму другую партнершу, попробуй тогда сама устройся...»

— Жаль все-таки, что мы ему сегодня морду не набили! — вздохнул Васька.

— Я уже давно не хожу с ним домой, — сказала Шура. — Если прихожу, ночую на кухне, сидя. Или потихоньку в цирке остаюсь. Я его очень боюсь...

— Шурочка, вы его никогда больше не увидите! — твердо и даже немного торжественно заявил Андрей. — Забудьте о нем... Я знаю, куда мы пойдем!

Они сидели на вокзале и грели руки о стаканы с горячим чаем.

Прибывали и уходили дальние поезда, перекликаясь на путях.

— Кажется, что и мы едем куда-то! — сказала Шурочка. — Вот только куда...

— Ехать — так далеко! — мечтательно произнес Васька Козлов. — Я бы хотел в Индию. Там еще народу очень трудно живется... А я бы чего-нибудь помогал...

— А вы? — спросила Шура Андрея.

— Я хотел бы, чтоб вам стало хорошо и спокойно.

Шура задремала, уронив голову на руки. Васька Козлов беспокойно зевнул и сказал, глядя на нее:

— А дальше что? Теперь и ее надо устраивать...

— Я сейчас! — встрепенулась Шура. — Я только немножко посплю. Я не могу домой.

— Ну, скажи, пожалуйста, почему я не дружу с Вовкой Фоминым?— удрученно спросил Васька. — У того все, понимаешь, нормально, мотоцикл свой. Куда теперь пойдем?

— К тебе! — решительно сказал Андрей. Он наклонился к Шурочке и тихо прибавил, не решаясь до нее дотронуться. — Шурочка, идемте. Пора домой...

Мать Васьки Козлова, в халате и в косынке, сидела на стуле и курила. А перед ней стояли Андрей, Шура и Вася.

— Как же так, — усмехнулась Катерина Алексеевна, — я тебя выгнала, а ты опять явился?

— Ну, меня вы правильно выгнали! — улыбнулся Андрей. — Я мужчина, должен сам устроиться. А Шуре трудно. Ведь вам тоже было трудно, правда?

— Твои-то собственные дела как обстоят, товарищ рыцарь? — уже теплее спросила Катерина Алексеевна.

— Хорошо! — храбро сказал Андрей. — Вы ей поможете, тетя Катя?

— А почему ты в цирке никому об этом не рассказала? — обратилась Катерина Алексеевна к Шуре.

— Мне стыдно было об этом говорить... — тихо ответила Шура. — Вы не беспокойтесь, если у вас нельзя, я уйду...

— Ты бы лучше туфли сняла,— деловито предложила Катерина Алексеевна. — Насквозь промокли. Василий, иди разогрей борщ, там, по-моему, всем хватит по тарелке. А что ж ты теперь будешь делать? — спросила она Шуру. — Ты сможешь работать одна?

— Я ее устрою! — поспешно сказал Андрей. — Я знаю одного очень хорошего человека, он обязательно поможет...

— Ладно, утро вечера мудренее, — решила Козлова. — Раздевайся, — приказала она Шуре. — Сейчас мы тебе раскладушку принесем. Да и ты тоже оставайся, куда, на ночь глядя, пойдешь? — обернулась она к Андрею, но его уже не было в комнате.

Андрей ушел.

Утром Шура и Андрей стояли в вестибюле театра.

Их встретил шофер Володя. Он узнал Андрея и равнодушно улыбнулся ему.

— Это ты? — сказал он. — Привет, привет. Как дела? А зачем тебе Константин Иванович? Он у нас болен. Малярия трясет. Ведет сейчас репетицию, на днях группы уезжают на гастроли, кто куда...

— Я не для себя хочу его видеть, — настаивал Андрей. — Надо помочь Шуре. Вы ее не знаете? Шура, идите сюда.

Шурочка вышла из-за дверей и остановилась в полосе света. Володя долго смотрел на нее.

Шура встретилась с ним глазами и улыбнулась. И Андрей заулыбался, потому что это была первая улыбка Шуры, которую он видел.

— Идемте! — сказал Володя Шуре. — Может быть, у него найдется несколько минут.

В полутемном зале шла репетиция. В кресле, закутанный в пальто и шарф, сидел Кондратьев и через силу вел репетицию.

— Вы любите цирк? — спросил он Шуру, внимательно ее разглядывая.

— Я не умею делать ничего другого, — ответила Шура. — Сначала я работала, потому что боялась партнера. А теперь мне самой нравится.

— Что же вам нравится? — настойчиво спрашивал Кондратьев.

— Мне нравится чувствовать, что я не боюсь! — пыталась объяснить Шура. — Что я сильная и что если я буду хорошо работать, кто-нибудь еще перестанет бояться. Понимаете?

— Понимаю... — мягко улыбнулся Кондратьев. — А что вы можете делать? — уже деловито спросил он.

— Вольтиж, каучук... Немного работаю на проволоке. Воздух... — ответила Шура и торопливо сбросила пальто. Она была в брюках и в вязаной кофточке. Здесь же, в проходе, между креслами зрительного зала, она выкрутила несколько сальто, легко бросая в воздух свое тоненькое, плотное тело и почти неслышно отталкиваясь от земли...

— Осторожно! — закричал Володя. — Вы разобьетесь...

— Ничего! — улыбнулась Шура, переводя дыхание. — Это не так страшно.

— Ну что же... — соображал вслух Кондратьев, разглядывая Шуру.— На днях уезжает эстрадная концертная группа. С ней едут наши товарищи из театра. Хорошо, я попрошу, чтобы вас приняли в эту группу. Только придется поехать далеко.

— Ну и что ж? — обрадованно засияла Шура. — Я хочу ехать далеко...

— Будет трудно! — предупредил Кондратьев. — Вам придется путешествовать из поселка в поселок, иногда по плохим дорогам, иногда пешком. Вы будете мерзнуть, уставать, ссориться друг с другом. И только одну радость мы вам гарантируем, — улыбнулся Кондратьев, — вас всюду будут ждать зрители. И провожать, как лучшего друга, если вы хорошо поработаете.

— Когда можно ехать? — быстро спросила Шура.

— В воскресенье поедете,— деловито решил Кондратьев.— Ну, а как твои дела, Андрей? — обернулся артист к Андрею. — Ты уже устроился на работу?

— Устроился! — твердо сказал Андрей.

Кондратьев долго смотрел на него, уловил ложь и, оглянувшись на Шуру, промолчал.

— Кем же ты работаешь? — спросил он, чтобы дать Андрею время справиться со стыдом.

— Работаю... — с отчаянием сказал Андрей, — вроде инженера...

— Понятно, — грустно и тепло улыбнулся Кондратьев. — Вроде инженера? Понятно, понятно! Ну что ж, желаю тебе удачи...

В тот же день, уйдя от Кондратьева и расставшись с Шурой, Андрей принялся искать работу.

Он пришел в отдел кадров первого попавшегося предприятия и, заглянув в окошко инструктора по приему на работу, развязно спросил:

— Как у вас тут насчет работы?

Пожилой рабочий, оформляющий в соседнем окошке справа бюллетень, оглянулся.

— Специальность? — осведомилась женщина-инструктор.

И так как Андрей молчал, рабочий вынул трубку изо рта и подсказал:

— Значит, тебя спрашивают, что умеешь делать.

— Я ничего не умею, — признался Андрей.

— Образование? — осведомилась женщина-инструктор. — Что окончил: техникум, курсы, школу?

— Школу я не закончил... Ушел из девятого класса...

— Учиться надоело? — подмигнул Андрею другой рабочий, дожидавшийся какой-то справки около окошка, слева от Андрея.

— Нет, почему — надоело? Просто я так решил, — попытался удержаться на позиции независимости Андрей.

— Он «решил»! — иронически подхватил кто-то сзади в группе рабочих, прислушивающихся к разговору.

— Вы скажите, есть работа или нет? — нервничая, громче и резче, чем нужно, потребовал Андрей. — И нечего подсмеиваться, — прибавил он, оборачиваясь к рабочим. — Я требую то, что мне по закону положено.

— Слышали? — пожилой рабочий еще раз вынул трубку изо рта. — Руки к делу еще не приспособил, а требовать уже научился!

— Да ну вас, прицепились к парнишке, — добродушно заступилась за Андрея женщина-инструктор.— Слушай, а кем бы ты хотел работать на производстве? — спросила она.— Может, на курсы подготовки пойдешь?

— На курсы я могу только без отрыва от производства, — пояснил Андрей. — Я должен себя содержать и еще помогать одному человеку. И еще мне нужно общежитие. А работать я хочу по технической линии. Что-нибудь поинтереснее.

— Вы его, Мария Васильевна, зачислите инженером, — посоветовал кто-то из рабочих.

— Зачем инженером? Нам заместитель директора нужен. Я полагаю, он подойдет! — подхватил другой.

Не выдержав насмешек, Андрей ринулся к дверям и выбежал.

Целый день он ходил из одного отдела кадров в другой, и всюду его спрашивали об одном и том же.

— Специальность?

— Образование?

— Где хочешь учиться?

Иногда ему совали в руки листок бумаги с перечислением специальностей, иногда указывали на плакаты, на которых тушью были написаны названия профессий.

— Разнорабочим пойдешь?

— А что надо делать? — заинтересовался Андрей.

— Все, что скажут. Все, что придется.

Андрей шел дальше. Но в конце концов его утомило однообразие разговоров, и когда в отделе кадров строительного управления инструктор спросил: «Разнорабочим пойдешь?» — он ответил: «Пойду», — и отдал документы.

— Будешь работать землекопом на двадцать первом участке, бригадир Панечкин, — сказал инструктор по приему на работу. — Вот возьми, это ордер на койку в общежитии...

— Спасибо,— сказал Андрей, облегченно улыбаясь и принимая ордер от инструктора.

Он быстро дошагал к участку, перепрыгивая через канавы, карабкаясь через штабеля досок и кирпича. Жить сразу стало весело и интересно. Он получил работу!

Добравшись до места, Андрей остановился на краю глубокой траншеи.

— Где двадцать первый участок? — спросил он землекопа, работавшего на траншее.

— Где стоишь, — усмехнулся рабочий.

— А бригадир Панечкин где? — разочарованно спросил Андрей. Он не представлял себе, что двадцать первый участок — это всего лишь траншея для труб теплоцентрали.

— Панечкин-то? — переспросил землекоп. — А он во-он там, за будочкой, страдает. Опохмелиться не на что!..

Сначала Андрей решил, что землекоп подшутил над ним. Но, подойдя к Панечкину, сидящему на ящике с лопатами, он понял, что бригадир действительно страдает.

Панечкин в сером ватнике, промасленном и обмятом, курил и вздыхал. Лицо у него было серое и опухшее.

— Здравствуйте! — бодрясь, сказал Андрей и подал Панечкину направление из отдела кадров. — Меня к вам направили работать землекопом.

— А ты лопату умеешь в руках держать? — сердито усмехнулся Панечкин, оглядывая Андрея.

— Вообще — да... — смутился Андрей. — Разве большая мудрость землю копать?

— Маму ты за ручку держал, а не лопату! — категорически определил Панечкин.— Чего стоишь?

— Жду, чтобы вы показали, что мне делать, — обиженно ответил Андрей.

— Бери лопату, лезь в траншею, там покажут, — огрызнулся Панечкин.

В траншее Андрей лихо поплевал на ладони, неловко ухватился за лопату, криво вогнал ее в землю и с трудом вытянул обратно пустую.

Приглядевшись к землекопам, работавшим рядом с ним, Андрей понял, что в этой, на первый взгляд, несложной работе, есть свои секреты, свой опыт.

Он невольно залюбовался точными, ритмичными взмахами рук землекопов. Лопата врезается в холодный оливковый грунт на весь штык. Взмах корпуса вправо — и аккуратная, как бы литая горка земли с глухим, тяжелым шумом падает на поверхность.

Андрей попробовал еще раз. Опять неудачно.

— Погоди, парень, ты за лопату по-чудному берешься, — доброжелательно усмехнулся землекоп, работавший по соседству. — Иди, я тебе покажу. Первым делом, ты силу даешь от плеча. А чтоб силу жать от плеча, руке нужен простор. Берись вот этак...

В сумерках Андрей, усталый и разбитый, еле доплелся до общежития. Хотелось есть, спать и больше всего хотелось плакать.

Ничего хорошего в работе он не увидел. Тяжелая, грязная, скучная. Неужели и завтра надо идти?

Он молча подал женщине-коменданту общежития паспорт и ордер.

— Восьмая комната! — определила та, приглядываясь к Андрею.

Когда Андрей вошел в восьмую комнату, все жильцы были в сборе и собирались ужинать. Андрей стоял на пороге, переминаясь с ноги на ногу. Помолчав, он спросил:

— Которая койка моя?

Высокий красивый парень, механик Щебыкин, завязывая галстук, подошел к Андрею, снял с него шапку и бросил ее на пустую койку около окна.

— Вот она, твоя койка! — сказал Щебыкин, возвращаясь к зеркалу и проверяя узел галстука.— А в следующий раз снимай шапку, когда в помещение заходишь.

— И если поздороваешься входя, никто на тебя не обидится,— добавил столяр Ложечкин, отрываясь от книжки, которую читал.

— Новый, значит, явился? — неодобрительно проворчал сторож Хряков,— старик, обросший жесткой, бесцветной щетиной. Он стоял у стенного шкафа и мелкими, суетливыми движениями запирал дверцу на замок.

— Заходи, заходи, парень, не стесняйся! — добродушно пригласил сварщик Алеша Старостин, только что принесший в комнату большой синий чайник с заваренным чаем.

Середину комнаты занимал большой круглый стол, ярко освещенный лампой под шелковым абажуром. За этим столом все жильцы комнаты завтракали, ужинали, брились, играли в козла, писали письма, учились.

Теперь они усаживались за стол ужинать, каждый на свое привычное место, каждый со своей чашкой, со своим припасом. Андрей сидел на койке, уронив руки на колени, и сонно щурился.

Столяр Ложечкин, пожилой человек в очках, с густыми, коротко подстриженными усами, оглядев Андрея, окликнул его.

— Так как же тебя звать, сосед?

— Андрей.

Ложечкин еще раз оглядел Андрея.

— А вещи твои где?

Андрей молчал.

Ложечкин неодобрительно хмыкнул и еще раз спросил:

— Ты что ж, даже хлеба себе не купил?

Андрей молчал.

— Ну, коли так, садись ужинать.

Алеша Старостин налил Андрею кружку горячего чаю.

Ложечкин отрезал кусок батона, намазал маслом, положил сверху кусок брынзы и молча подал Андрею.

Щебыкин пил чай стоя, обжигаясь и ежеминутно поглядывая на часы.

— Чтобы в последний раз такое баловство,— строго сказал ему Ложечкин.— Медицина требует, чтобы человек питался сидя и соблюдал при этом душевное равновесие.

— Какое может быть равновесие, если человек на свидание торопится,— поддразнил Щебыкина Алеша Старостин.

Щебыкин, не отвечая, допил чай, перебросил через стол Андрею горсть карамели и, сорвав с вешалки пальто, убежал.

Старостин подсунул Андрею пирожок.

Только старик Хохряков ничего не дал. Он сидел за столом прочно, втянув голову в плечи, загородив левой рукой свою часть территории стола, и самозабвенно тянул чай из старой эмалированной кружки.

Очутившись на кровати, Андрей, не раздеваясь, повалился на подушку. Жильцы комнаты молча разглядывали его.

— Ты что, может, больной? — спросил Алеша Старостин, останавливаясь около постели Андрея.

— Первый день работаешь? — подошел Ложечкин.

Андрей, приподнявшись, сонно кивнул.

— Ну вот и вся его болезнь! — усмехнулся Ложечкин.— Так как же понравилось тебе у нас на строительстве? — спросил он Андрея.

— Нет! — в отчаянии сказал Андрей.— Тяжело.

— Конечно, тяжело,— опять усмехнулся Ложечкин.— А ты думал, хлеб с маслом на елке растет? Ничего, не расстраивайся. Поначалу тело всегда от работы болит. А потом обойдется, привыкнешь. Снимай сапоги и раздевайся, я верхний свет сейчас погашу.

Лампа над столом погасла. Комната стала неожиданно мирной, почти уютной. Старик Хохряков сидел на своей постели и что-то сонно бормотал покачиваясь.

Голоса доносились до Андрея, но он не понимал слов. На глазах у него происходило чудо. Фигура Ложечкина дрогнула, вытянулась и превратилась в фигуру отца. Ну да, отец стоит около постели, а мать сидит за столом, на том месте, где только что сидел Хохряков. Чайное полотенце перекинуто у нее через плечо, руки покраснели от горячей воды. Видно, только что кончили ужинать, посуду мыла... Мать смотрит на Андрея и качает головой.

— Понравилось...— подхватывает отец слова Ложечкина.— Да разве нашему Андрею может работа понравиться? Он ведь барчук, захребетник, на чужой счет всегда норовит...

— Да ладно тебе, отец! — перебивает мать.— Пусть уж какой есть, только бы домой вернулся. Разве он может прожить среди чужих людей? У него характер слабый...

Фигуры отца и матери дрогнули, расплылись, и вот на том месте, где только что стоял стол, появляется Шурочка. Она сидит на табурете и плачет, по-детски, руками вытирая слезы.

— Как же ты, Андрюша...— всхлипывая, говорит Шурочка.— Обещал мне помочь, а сам хочешь уходить с двадцать первого участка?

— Я так и знал, что он сбежит! — пожал плечами дядя Федя, появившийся рядом с Шурочкой.— Оттого и взаймы не дал.

Шурочка рассердилась, вскочила, топнула ногой и улетела в темноту, а на месте дяди Феди уже стоял директор школы и жестко говорил:

— Горяева надо исключить со строительства. Немедленно! Я на этом буду настаивать.

Александр Александрович сердился и стучал кулаком по столу, опять появившемуся на том месте, где стоял табурет...

— Вставай! — сердито говорил Александр Александрович.— Вставай сейчас же!

Андрей открыл глаза. В комнате было пусто и светло. Настал день.

Кто-то настойчиво стучался в дверь.

— Кто там? — испуганно отозвался Андрей, вскочил и принялся торопливо одеваться.

— Андрей Горяев дома? — спросил девичий голос.

— Минуточку! — крикнул Андрей, прикрывая постель одеялом.— Вот теперь входите.

В полуоткрытых дверях показалось лицо очень хорошенькой девушки.

— Здравствуй,— энергично сказала она улыбаясь.— Я Тамара. Профорг с двадцать первого участка. У меня такая нагрузка — охватывать вновь поступающую молодежь. Ты ведь новичок, правда?

— Заходите! — улыбаясь пригласил Андрей, потому что нельзя было не ответить на задорную и доброжелательную улыбку Тамары.

— Ложечкина нет дома? — осведомилась Тамара.— Я его боюсь. Как увидит меня, сейчас же начинает прорабатывать, зачем на танцы часто хожу. Слушай, Горяев, я твою карточку видела в отделе кадров, у тебя же девять классов образования! Ты должен работать минимум на механизмах! Понял? Учти! И вообще, какие у тебя планы на учебу? И еще, как ты устроился в общежитии? И каким видом спорта намерен заниматься, потому что у нас недовыполнение по секционной работе...

Она остановилась, переводя дух, а Андрей улыбался, с удовольствием разглядывая девушку.

— Интересно! — сказал он.— Как это у вас получается? Вы же не говорите, вы прямо пикируете на человека!

— Да! — согласилась Тамара.— А что делать? Я иначе не умею. Что с тобой, Горяев, куда ты?

Андрей, вспомнив что-то, бросился к двери.

— У вас есть часы? — спросил он.— Я, кажется, опоздал.

— Но сегодня воскресенье! — возразила Тамара.— Сегодня никто никуда не опаздывает!

— Уезжает один человек! — пробормотал Андрей. Он метался по комнате, одновременно чистил смятой газетой ботинки, причесывался, пересчитывал горсть мелочи и несколько смятых рублевых бумажек.

— Извините! — сказал он, столкнувшись с Тамарой,— но мне надо бежать. Вы уж в следующий раз меня будете воспитывать.

— Погоди! — с сожалением сказала Тамара.— Знаешь что? Приходи сегодня в красный уголок на вечер молодежи. Я тебя с ребятами познакомлю. Ты знаешь, где красный уголок?

— Видел,— уже на бегу ответил Андрей.— До свидания! — крикнул он, скрываясь за дверью.

У подъезда театра стоит автобус, готовый к дальнему пути. В вестибюле и на ступеньках подъезда — группы актеров, готовящихся к отъезду, провожающие. Среди них — Шурочка и тетя Катя.

— Не бойся! — успокаивает тетя Катя Шурочку.— Хорошие люди всюду есть! А если трудно будет, напиши, поможем.

К Шуре подходит Кондратьев.

— Ну вот и начинается ваше путешествие,— говорит он. — Желаю удачи, Шурочка! А где Андрей? Разве он не придет проводить вас?

В это время Андрей на улице, зайдя за пивной ларек, торопливо снимает пальто.

Юркий, грязный человек выхватывает пальто у него из рук, ощупывает материал и, беспокойно оглянувшись, предлагает:

— Сто пятьдесят, люксовая цена. Вещь с большим прошлым.

— Сто пятьдесят? — ахнул Андрей.— Да ведь оно почти новое! Зимой покупали!

— Как джентльмен — джентльмену, в порядке личного одолжения дам сто семьдесят или пошел ко всем чертям! — хрипит юркий.

Андрей в отчаянии смотрит на часы: без двадцати двенадцать!

— Ладно! — говорит он.— Давай сто семьдесят!

— Прошу! — облегченно говорит личность.

Шурочка стоит около автобуса.

— В дорогу, товарищи, в дорогу! — торопит Кондратьев.— Пора отправляться!

Из-за спин провожающих появляется Андрей. В руках у него большая коробка конфет.

Но в то мгновение, когда он хотел передать Шурочке свою коробку, к ней подошел шофер Володя, одетый по-дорожному, и вручил ей термос, дождевик и пакет с едой.

— Держите! — сказал он грубовато, стыдясь нежности, которую вызывала в нем эта чужая девушка.— Кто же налегке в дальнюю дорогу едет?

— А вы тоже едете? — растерянно спросил Андрей. Он еще не понимал, почему его так неприятно поразило то обстоятельство, что Володя тоже участвует в поездке.

— А кто ж их повезет? — усмехнулся Володя, забираясь в кабинку.— Будь здоров, Андрюшка! Смотри, дурака больше не валяй, пора за ум браться...

У Шуры руки были заняты свертками Володи. Андрей понял, что бессмысленно нагружать ее своим пакетом.

— До свидания, Шура! — сказал он и отошел от автобуса.

— До свидания, тетя Катя! — крикнула Шура уже из автобуса.— Спасибо вам большое, спасибо за все! До свидания, Андрюша!

Володя кивнул на прощанье из кабины, и автобус ушел, затерявшись в потоке других машин.

Андрей остался опять один.

А потом Андрей сидел в парке, на скамье, и рядом с ним лежала почти пустая коробка конфет.

Тревожащее дыхание земли, покрытой влажными опавшими листьями, струилось над парком. В напряженной тишине был отчетливо слышен каждый звук. У Андрея билось сердце и кружилась голова. В эту минуту он впервые увидел природу такой, какой она является только влюбленным и одиноким. Андрей сунул в рот последнюю конфету, встал и зашвырнул коробку далеко в кусты.

Вечером Андрей, все еще расстроенный, пришел в красный уголок участка.

Красный уголок помещался в сарае.

Внутри было светло и уютно. Чисто вымытый пол светился янтарным блеском. На стенах висели гирлянды зелени, в глубине виднелась маленькая эстрада, там пристроился самодеятельный оркестр из нескольких инструментов и с увлечением играл танец. Девушки танцевали друг с другом. Юноши стояли вдоль стен, стараясь выглядеть мужественно и независимо.

— Пришел? Ну, давай потанцуем!

Тамара появилась перед Андреем как из-под земли и положила руку ему на плечо.

Они вошли в круг танцующих, и сразу в кругу появилось еще несколько пар, словно юноши стояли и ждали, кто первый наберется храбрости.

Когда музыканты умолкли, Андрей и Тамара оказались в толпе молодежи.

— Знакомься! — энергично предлагала Тамара.— Леша, это Андрей. Работает землекопом, но ему нужно переходить минимум на механизмы. Семенов, слышишь, что я говорю? Знакомься, это Андрей. Учти — новичок, так что не задирай! Голубева, познакомься, это новичок, Горяев, он хочет записаться в спортивную секцию...

Юноши сдержанно здоровались с Андреем. Девушки загадочно молчали и украдкой разглядывали новичка.

— Постой тут, я сейчас! — и Тамара скрылась в толпе.

Снова заиграла музыка. Пары оттеснили Андрея к стене.

От того, что все вокруг веселились, знали друг друга и были дружны, Андрей почувствовал себя особенно одиноким.

— Тесновато здесь! — сказал он юноше, стоявшему рядом с ним у стены. Тот молча поглядел на Андрея и ничего не ответил.

— Потанцуем? — храбро предложил Андрей девушке, стоявшей неподалеку.

Девушка ничего не сказала и, даже не взглянув на Андрея, спряталась за спины соседей.

Андрей обиженно отвернулся и решительно направился к дверям.

Тамара нагнала его в тот момент, когда он вышел на улицу.

— Тебе не понравилось у нас, да? — виновато спросила она.

— Да нет,— пожал плечами Андрей.— Я танцы не люблю,— прибавил он, чтобы хоть чем-нибудь объяснить свое настроение.— Пойду спать,— мрачно сообщил он.— Завтра на работу рано вставать...

— Нам по дороге,— вздохнула Тамара.— Я ведь тоже в общежитии живу.

Некоторое время они шли молча через строительную площадку.

— Да нет, ты не думай, у нас хорошие ребята! — сказала вдруг Тамара, угадывая мысли Андрея.— Просто не знают еще тебя, ну и... А когда поработаешь вместе, вот тогда... Хочешь, посидим здесь немного, смотри, как красиво!

Они стояли на самой высокой точке строительства.

Светящимся, точно звенящим полукругом раскинулась перед ними Москва.

Тамара присела на штабель досок, и Андрей, хмурый, нахохлившийся, покорно сел рядом.

— А у тебя семья есть? — допытывалась Тамара, наклоняясь к Андрею и разглядывая его. Андрей сразу, с первой минуты знакомства, смягчил ее сердце. Девушку подкупило его мальчишеское одиночество, заметное даже неопытному взгляду.

— Нет,— мрачно сказал Андрей.— У меня никого нет. Да мне никто и не нужен,— обиженно добавил он.

— Это потому, что тебе работа не нравится,— знающе сказала Тамара.— Не нравится, правда? — спросила она, опять заглядывая в лицо Андрею.— Ну конечно! Что такое землекоп? Отмирающая профессия! Тебе надо на курсы подготовки поступать,— деловито уточнила Тамара.— Вот на днях начинают работать курсы крановщиков. Хочешь записаться?

— Можно и крановщиком...— мрачно согласился Андрей.

— И ты, главное, не злись! — посоветовала Тамара.— Знаешь, я вот тоже в прошлом году приехала из Калинина в техникум поступать и провалилась. Сначала унывала ужас как, а потом сюда поступила, и вот теперь в заочном учусь... Что ты на меня так смотришь?

Лицо Тамары, милое, доброжелательное, было сейчас совсем близко от лица Андрея. И Андрею вдруг стало очень жалко себя, захотелось ласки, тепла, и он не заметил, как руки его протянулись к Тамаре. Он обнял девушку и поцеловал в губы.

Через мгновение оба отодвинулись друг от друга.

— Извините! — сказал после долгого молчания Андрей.— Я нечаянно. В общем, вы не обращайте на это внимания. Ладно?

Тамара хотела обидеться, но не смогла. Очень уж несчастный вид был у Андрея.

Она засмеялась и добродушно сказала:

— Ладно! Договорились. Ничего не было. Ты, наверное, думал о ком-то другом?

— Да,— ответил Андрей, виновато улыбаясь.

— Я уж вижу,— ревниво вздохнула Тамара.— Слушай, тебе, наверное, хочется о ней поговорить, правда? Давай говори, я послушаю.

— Нет,— сказал Андрей,— я ни с кем не могу об этом говорить...

— Ладно. Тогда молчи,— с уважением взглянув на Андрея, согласилась Тамара.— Пойдем домой, хочешь?

Она первая вскочила, за ней поднялся Андрей.

Она пошла, невесело напевая вполголоса какую-то свою смешную песенку. За ней побрел Андрей.

На строительстве и ночью не прекращалась работа.

Две маленькие фигурки, Андрей и Тамара, брели через площадку, пробираясь между кранами, машинами, штабелями кирпича.

Попрощавшись с Тамарой на пороге общежития, Андрей вошел в комнату.

Он здоровается, вешает кепку на свой крючок на общей вешалке.

Ложечкин, Щебыкин, Старостин и Хохряков ужинают за круглым столом.

Андрей идет к стенному шкафу.

В шкафу пять отделений, оборудованных хозяевами соответственно вкусам и привычкам. Сейчас они открыты.

Шкаф Ложечкина забит книгами. Он собирает книги, по его собственному выражению, «о правде жизни»: философию, классиков марксизма, литературу о природе. Кроме книг, у него в отделении охотничьи и рыболовные принадлежности, стопки чистого белья и праздничный костюм.

Отделение Хохрякова выглядит странно. На полках стоят корзины, сундучки и ящики, забитые, обвешанные замками, перевязанные веревками. Открывая шкаф, Хохряков загораживает локтями полки и, оглядываясь на соседей, быстро выхватывает то, что ему нужно из пакетов и узелков, втиснутых между кладью. На внутренней стороне дверцы шкафа Хохрякова висит икона Николая Чудотворца.

Полки Щебыкина представляют собой пестрый хаос из галстуков, тетрадей, носков, не имеющих пары, женских фотографий, пакетов с едой, большей частью пустых, инструментов.

В шкафу Алеши Старостина почти пусто. На одной полке стопка тетрадей и книг, на другой — две яркие ковбойки, консервная банка с гвоздями и пуговицами — и все.

Шкаф Андрея совершенно пуст. Только на нижней полке стоит старая кружка с облупившейся эмалью, которую дал ему в первый же вечер Старостин.

Андрей берет кружку и спешит к столу. Он садится на свое место и ждет, что Алеша Старостин, как и вчера, нальет ему чаю.

Но Алеша занят своим ужином. Он не замечает вопросительного взгляда Андрея.

Тогда Андрей встает и наливает себе чай.

С кружкой чая он садится на прежнее место.

Он опять забыл купить себе что-нибудь на ужин. Но он не сомневается в том, что соседи угостят его. Вот только они почему-то медлят...

Алеша Старостин сосредоточенно разбирает на своей тарелке копченую рыбу.

Ложечкин щедро смазывает горчицей холодную котлету.

Щебыкин копается вилкой в банке с консервами.

Хохряков жует что-то засекреченное, время от времени вытаскивая кусочки из бумажного свертка и запивая чаем.

Андрей выпил несколько глотков пустого чая и кашлянул, пытаясь привлечь к себе внимание.

Старостин поднял голову, взглянул на Андрея, на кружку с чаем, сиротливо стоящую перед ним, и, бросив вопросительный взгляд на Ложечкина, потянулся к буханке хлеба.

Но Ложечкин быстро и отрицательно качнул головой и, продолжая разговор, сказал Старостину:

— Так они и раньше вооружались. Только исподтишка. А теперь в открытую дело пошло.

— Торговать надо, а не воевать! — заметил Щебыкин.— По-моему, дядя Вася, если взяться с умом да по совести, можно красивую торговлю в международном масштабе развернуть... А?

— Так вот, видишь, по совести-то у них никак не выходит! — заметил Ложечкин.

Андрей понял — ужином не поделятся. Сначала он думал, что соседи просто увлечены разговором. Но, поймав взгляд Ложечкина, строгий, осуждающий и в то же время лукавый, Андрей, давясь, выпил пустой чай, встал, поставил на полку свою кружечку и побрел к постели.

У стола все еще спорили.

Андрей лег и отвернулся к стене.

Сестры Андрея в ночных рубашках сидели на постели и со страхом прислушивались к ссоре отца и матери, доносящейся через полуоткрытую дверь.

— ...Да какой ты отец! — кричала мать.

Девочки никогда не слышали, чтобы мать повышала голос на отца. Они переглядываются, младшая оттопыривает нижнюю губу. Вот-вот она заплачет.

— ...Парень от тебя слова ласкового не слышал! Все только: «паразит», «дармоед»... Один разговор!

— Зато ты больно ласковая! — виновато и оттого еще с большей обидой и злобой защищается отец.— Всегда покрывала, баловала без толку. Вот оно и сказалось, твое баловство. Воспитательница!

— Я, может, оттого и балую зря, что дети отцом обижены,— кричит, не сдается мать.— Да разве ты семью понимаешь? Поел да на бок! Двадцать лет я с тобой в молчанку живу! Ну со мной ладно, а с ребятами разве можно молчать? Разве они так растут, как мы? Что мы с тобой знали? Камушки, драки, тряпичные куклы, в субботу — в баню, в

воскресенье — в церковь! А у них — телевизор, у них кино, радио вон с утра до ночи гремит. Они сызмальства в широкий круг жизни входят. Да разве им самим во всем разобраться?

— Я тебе сказал — отстань! — взрывается отец.— Доведешь ты меня, Варя, сегодня до греха!

— Не отстану! — наступает мать.

Девочки опять со страхом переглядываются. Старшая закрывает рот простыней, болезненно жмурится.

— Иди, отец, ищи парня! Ищи, пока я беды не натворила.

— Варюша! — пробует отец договориться добром. — А? Варя... Ты пойми: не надо его сейчас возвращать силком! Ему люди больше нашего помогут, поняла? Чужих ребят воспитываешь, а про своего не знаешь...

— Ищи ребенка! — взвилась мать и впервые в жизни стукнула кулаком по столу.— Ищи, я сказала!

Младшая девочка громко заревела. Старшая всхлипнула.

Голоса родителей смолкли.

В дверях появилась мать.

— Вы чего? — сердито спросила она, все еще тяжело дыша, и так сверкнула глазами, что девчушки мгновенно нырнули под одеяла.

— Да-а-а... — басом заныла младшая из-под одеяла.— А вы чего?

Утром Андрей стоял на краю траншеи и не узнавал своего участка.

В траншее работала землекопальная машина.

Часть землекопов уже перешла на другие участки, кое-кто еще стоял, с сосредоточенным вниманием наблюдая за работой умного и сильного механизма.

— А... мне что теперь делать? — спросил Андрей, подходя к Панечкину.

— Ты давай быстро перематывай отсюда в механическую мастерскую, там человек нужен! — буркнул Панечкин.

В механической мастерской Андрей подошел к пожилому мастеру и сказал:

— Я Горяев. Меня прислал бригадир Панечкин.

— А? — переспросил старый мастер.— Ну, идем, Горяев, я тебе покажу, что надо делать...

И вот Андрей стоит на пустыре, за мастерской. Перед ним старые бочки из-под горючего, старая, облупившаяся ванна, лохани, ведра. Их много, и все они наполнены деталями, мокнущими в керосине.

В руках у Андрея ворох лоскута. Ему даже подумать страшно о том, что надо сейчас погрузить руки в черный, жирный керосин, подернутый радужной пленкой.

— Это все надо вычистить? — заикаясь, спросил он мастера.

— Завтра еще грузовик привезут,— ободрил мастер.— Резервы! Комсомольцы собирают на воскресниках, зря добро пропадает, а мы вычистим и обратно в дело пустим.

Андрей переминался около лохани, тщетно пытаясь найти благовидный предлог, чтобы отказаться от грязной работы. Мастер это почувствовал, в нем поднялся протест старого рабочего против белоручки, и, сплюнув, он повернулся и ушел в мастерскую.

Пересилив брезгливость, Андрей осторожно опускает руку в лохань, вынимает шестеренку и начинает неумело тереть ее лоскутом.

Работа ему противна. Из мастерской непрерывно доносится раздражающий, однообразный шум.

Андрей словно стиснут поднимающимися вокруг каркасами корпусов будущего квартала.

Он один. Его раздражает запах керосина, ощущение грязи на руках и скрежет металла о металл.

Он испытывает бессильную злобу и отчаяние.

Как всегда напевая что-то вполголоса, мимо мастерской бежит Тамара.

Заметив Андрея, она подбегает к нему и на бегу боком присаживается рядом с ним, около лохани.

— Здравствуй! — говорит она, берет лоскут, погружает руки в лохань и, разговаривая, помогает Андрею.— Я тебя в траншее искала только что. Ну как, ты надумал поступить на курсы крановщиков? Записываться надо, а то опоздаешь.

— А крановщик знает только одно свое дело? — спрашивает Андрей.— Если он на кране работает, значит, его уже никуда больше не могут послать, да?

— Конечно! — подхватывает Тамара и вынимает из рук Андрея деталь.— Эту не чисти, треснутая, разве не видишь? Ты их просматривай, прежде чем чистить...

Руки ее смело погружаются в лохань и перебирают детали в жирном, черном керосине. Она привычно, по-хозяйски осматривает детали, работает не суетясь, спокойно, быстро, весело и красиво. Андрей все это чувствует, и в это мгновение в нем зарождается уважение к Тамаре. Проходит злость, исчезает раздражение, он смотрит на руки девушки, на озабоченное, милое ее лицо, и виновато улыбается.

— Ты что? — обеспокоенно спрашивает Тамара, заметив улыбку Андрея.

— Ничего! — широко улыбается Андрей. Он вытирает руки тряпкой, поднимается, снимает пиджак, вешает его на гвоздь, вбитый в стену мастерской, засучивает рукава рубашки до локтей, пристраивает около лохани несколько кирпичей, садится на них и принимается ожесточенно отмывать детали.

— Нет, ты скажи, чему смеешься? — обиженно продолжает настаивать Тамара.

Андрей молчит, ухмыляясь. Тамара рассерженно вскакивает, вытирая руки лоскутом.

— Пожалуйста, можешь не говорить. Я и так все отлично понимаю! Ты надо мной смеешься! — и она бросается бежать.

— Ничего ты не понимаешь! — Андрей поднимает голову и видит, что Тамара убегает от него. Она очень рассержена.

— Подожди, куда ты? — кричит Андрей.— Я скажу! Слышишь, Тамара? Я подумал, что не так уж страшен черт, как его малюют... И мне стало смешно!

— Что? — Тамара останавливается на бегу и прикрывает глаза ладонью от солнца.— Кто не страшен?

— Черт! — кричит Андрей.

— Какой черт? — переспрашивает Тамара.

— Обыкновенный! Нормальный черт... — кричит Андрей, поясняя жестами.

— Горяев! — окликает мастер, выходя из дверей мастерской.

Он останавливается, видит перекликающихся Тамару и Андрея, слышит их последние реплики, и усы его шевелятся от раздражения.

— Разве это молодежь! — говорит он с сердцем.— Только бы балбесничать! Только бы шарлатанить! Горяев, давай быстро на склад, получишь по этому наряду медную проволоку...

Тот же пустырь около мастерской. Накрапывает дождь. Серое небо, серая земля, все вокруг как бы пронизано мелким дождем.

Андрей откатывает в сторону еще одну пустую бочку. У стены мастерской, в корзине — груды вычищенных деталей. По количеству сделанного видно, что прошло много дней.

Да и сам Андрей изменился за это время.

На нем старенький великоватый для него комбинезон, подпоясанный ремнем. Он движется уверенно, чувствует себя полным хозяином своего крохотного участка. Лицо его стало жестче, взгляд прямее, исчезла мальчишеская неопределенность выражения.

Гудит сирена, извещая об окончании рабочего дня.

Из-за угла появился Панечкин. Он сегодня весел, отлично настроен.

— Здорово, Горяев! — говорит он, подходя к Андрею.— Поздравляю! У тебя сегодня большой день!

— А что? — удивляется Андрей.

— Как — что, — усмехается Панечкин, — первую зарплату получаешь!

Андрей стоит в очереди к окошечку кассира.

Рабочие, стоящие рядом с Андреем, добродушно шутят с ним. Его похлопывают по плечам, угощают папиросой.

— С первой зарплатой!

— У тебя, брат, сегодня все равно что именины. На свои ноги встаешь. Первая зарплата — серьезное дело, Горяев! — слышит Андрей сочувственные замечания рабочих.

Андрей сияет от гордости и удовольствия. Во-первых, приятно. А потом — она ему очень нужна, эта первая зарплата.

Андрей подходит к окошечку кассира. Навстречу выдвигается ведомость. Палец кассира показывает место, где Андрей должен расписаться. Волнуясь, Андрей расписывается.

Кассир бросает перед ним пачку денег и повторяет сумму вслух.

— Четыреста пятьдесят два рубля, семьдесят копеек. Поздравляю, юноша! — веско прибавляет кассир.— Зарплата — важный фактор в жизни человека. Проживать деньги может всякий. А вот заработать надо уметь. И за подобное умение человека полагается уважать.

— Ого! — сказал чей-то голос.— Вот это отхватил парень. Четыреста пятьдесят два рубля? За полмесяца? Разнорабочий? Чудеса!..

Андрей, изумленный и счастливый, отходит от кассы. Он все еще держит деньги в руке.

— Спрячь деньги-то! — советует ему кто-то.

Продолжая счастливо улыбаться, Андрей сует деньги в карман.

— Да не сюда, лапоть! — останавливает его рабочий и заставляет Андрея переложить деньги в боковой карман пиджака.

Андрей идет к выходу с площадки.

Из-за угла штабеля кирпичей появляется Панечкин. Он подходит к Андрею, и дальше они идут вместе, причем Панечкин, обхватив Андрея за плечи одной рукой, что-то говорит, щедро жестикулируя другой.

Рабочие, стоящие у кассы, хмуро наблюдают за этой сценой.

— Чудак! — убеждает Панечкин Андрея.— Да разве можно получку не обмыть? Это уж как водится! Сейчас мы зайдем с тобой в одно уютное местечко...

Панечкин и Андрей сидят в пивной. Ревет баян. Кто-то пытается петь. Кто-то ожесточенно спорит с буфетчицей.

Панечкин под столом наливает Андрею в стакан водку и подает.

— С почином! — говорит он и воровато, углом рта вытягивает водку из своего полного доверху стакана.

Андрей пьет.

За твои успехи! — говорит Панечкин.— Ты меня, Андрюша, слушай. Я тебя воспитаю и в жизнь выведу, как в открытое море. Закуси килечкой, не стесняйся. Вот для начала зачислил я тебя на курсы крановщиков. Да. Профессию даю. Чуешь, зяблик? То-то! Человека из тебя делаю, понял? И ты меня за это должен уважать. Понял? Ты меня уважаешь?

Андрей молча стискивает руками голову.

— Зарплату получил? — спрашивает, не дожидаясь ответа, Панечкин.— Давай теперь рассчитаемся. Сколько тебе дали?

— Четыреста пятьдесят два рубля...— отвечает Андрей.— И еще семьдесят копеек. А что?

— Семьдесят копеек не в счет,— великодушно отмахивается Панечкин.— Ну, значит так: триста моих, остальные твои... Чего смотришь?

— То есть, как «ваши»? — оторопело, предчувствуя недоброе, изо всех сил стараясь преодолеть хмель, спрашивает Андрей.

— Обыкновенно,— ухмыляется Панечкин, оглядываясь.— Да ты, я вижу, еще совсем телок. Ничего, воспитаем! Ты что думаешь, ты свои, заработанные, получил?

— А как же? — в отчаянии спрашивает Андрей.

— Заработал ты, цыпка, от силы полторы сотни! — поучает Панечкин нагло и обстоятельно.— Он наклоняется и понижает голос.— Остальные я тебе приписал. Понял? Не понял?.. Дурак! Остальные мне пойдут.

— Почему? — спрашивает Андрей, изо всех сил стараясь понять Панечкина.

— Опять дурак! — уже раздраженно сплевывает Панечкин.— Потому что хозяин положения сегодня я! А ты — мелочь голопузая! Подрастешь, поумнеешь — тебе платить будут. Теперь сварил?

— Но ведь это воровство! — возмущенно говорит Андрей, отодвигая стакан и поднимаясь.

— Тише, дурак! — вздрагивает Панечкин, оглядываясь.— Распсиховался! Черт с тобой, давай двести пятьдесят и закрываем собрание.

— Не-ет, я воровать не буду! — громко, на всю пивную говорит Андрей.— И я про тебя расскажу, слышишь? Ты вор! Ты государство обманываешь!

На соседних столиках оглядываются.

Шум в пивной стихает.

Панечкин вскакивает и с силой толкает Андрея в грудь, к дверям.

— Ты что? — успевает выговорить Андрей, стукаясь спиной о косяк.

Панечкин наступает, занося руку для нового удара. В глазах у него появляются нехорошие огоньки.

— А ну, убирайся отсюда к чертовой матери! — говорит он громко, для всех находящихся в пивной.— Расшумелся спьяну, людям покоя не даешь. Шпана!

Отступая, Андрей выходит из пивной.

И сразу стало тихо вокруг.

Идет дождь.

Панечкин и Андрей стоят друг против друга. На губе у Панечкина висит изжеванная папироса, он зол и растерян.

— Щенок! — тихо и угрожающе говорит Панечкин.— Гавкаешь без толку! Да ты знаешь, что я могу с тобой сделать?

В эти серые, нехорошие минуты решалась судьба Андрея.

Струсит он или примет бой? Подчинится Панечкину или пойдет своей, трудной, но верной дорогой?

Это было так ясно, что даже сам Андрей все отчетливо понял.

Он быстро наклонился, поднял булыжник, валявшийся около мостовой, и выпрямился, меряя глазами расстояние между собой и Панечкиным.

Панечкин понял, что проиграл.

— Иди отсюдова, змееныш! — с ненавистью сказал он Андрею, оглядываясь на двери пивной.— И, если ты хоть одно слово кому-нибудь пикнешь... Учти, Горяев...

Андрей отбросил булыжник.

Странное, бодрящее спокойствие пришло к нему.

— Ничего ты мне не сделаешь,— брезгливо сказал он Панечкину, повернулся и пошел. Потом остановился и крикнул: — А я завтра все о тебе расскажу на строительстве! — Опять повернулся и теперь уже стремительно зашагал вперед.

Панечкин вынул и закурил новую папиросу, обеспокоенно глядя вслед Горяеву.

Потом он отбросил папиросу и пошел вслед за Андреем. Сначала медленно, но вскоре затрусил почти бегом.

Андрей испытывал тот радостный, чистый подъем духа, который всегда приходит к человеку, принявшему трудное, но правильное решение. Он чувствовал себя совершенно взрослым, очень сильным и непобедимым.

Он как можно шире расправил плечи и старался делать большие шаги. Ему казалось, что стоит подпрыгнуть в воздухе на полметра, и он полетит, сначала над мокрой, фиолетовой мостовой, потом над оранжевыми крышами, пробьет головой тусклый, водянистый полог, нависший над городом, и вырвется к солнцу...

Он был счастлив и все еще немножечко пьян.

Выйдя из переулка, он остановился на краю небольшой круглой площади, залитой асфальтом.

Дождь усиливался.

А на площади, под дождем, шла ожесточенная борьба за футбольный мяч между двумя стихийно возникшими командами подростков.

Некоторые из них были в трусах, другие подвернули штаны. Удары ног по мокрому мячу разносились по площади, как пушечные выстрелы. Все мальчики звонко смеялись и кричали радостно, громко.

Между подростками шныряли малыши, стремясь подобраться к мячу и ударить хоть разок, но на них покрикивали, их отбрасывали в стороны.

— Уйди, говорю... Зашибем...

Некоторое время Андрей стоял, с восторгом наблюдая игру. Мяч пришел ему в ноги, и он, пригнувшись, азартно выбил его на другой конец площадки.

— Хорош! — крикнул, пробегая мимо рыжий, долговязый подросток.— Иди становись к Володьке на ту сторону, у него недобор!

Восторженно улыбаясь, Андрей ринулся в толпу ребят. Ему показали место.

Через мгновение он вместе со всеми бегал за мячом, смеялся и предостерегающе кричал малышам.

— Уйди... Зашибем!..

Потом он сидел у Козловых.

Васька возился с радиоприемником, Андрей и Катерина Алексеевна

сидели у стола. Между ними на клеенке лежала пачка денег — зарплата, полученная сегодня Андреем.

— Он так и сказал тебе: «Подрастешь — поумнеешь?»,— спросила Катерина Алексеевна и с силой ударила кулаком по столу.— Подлец! Ты не бойся его, Андрей, слышишь? Честному человеку нечего бояться. Пускай он перед тобой дрожит. Деньги надо завтра же сдать в контору, ты правильно рассудил...

— Мам, Будапешт, слышишь? — крикнул Васька, отрываясь от приемника.— Правда, чисто принимает? Вот тебе и собственная конструкция!

— Подожди Вася, не мешай, мы о деле говорим! — отмахнулась Козлова.

— Только, тетя Катя, если я деньги верну, я вам долг не смогу еще отдать,— напомнил смущенно Андрей.— Придется ждать несколько дней, пока меня верно рассчитают.

— Ничего, подожду! — отрезала тетя Катя.— Надо — еще дам. Надо?

— Нет, что вы, спасибо, я обернусь! — поспешно отказался Андрей.— Тетя Катя,— заговорил он уже другим тоном, мягко и просительно,— от Шуры нет письма?

— Есть...— равнодушно сказала тетя Катя.— Только куда я его засунула? Вася, где шурино письмо?

— Мама, а это Стокгольм, слышишь? — вместо ответа крикнул Васька.— Колоссально берет!

— Вот оно.— Катерина Алексеевна нашла письмо на этажерке и подала Андрею.— Да ведь Шура скоро приезжает... Сейчас, ребята, я вам картошки нажарю.

Тетя Катя вышла из комнаты. Андрей бережно развернул листок бумаги, исписанный почерком Шурочки.

— Здравствуйте, дорогая тетя Катя! — тихо звучит голос Шуры.— У меня все благополучно. Мы выступаем каждый день, иногда по нескольку раз, но я не устаю. Мне никогда не было так хорошо, как сейчас. Мы выступаем сейчас в маленьком городе, который старше Москвы. Здесь сохранились остатки древней крепостной стены, мы с Володей поднялись на самый верх, к амбразуре. Оказывается, Володя был во время войны танкистом. Я совсем не вспоминаю о прошлом. Теперь мне странно: чего я боялась? Володя говорит, что человек боится не трудностей, а своей собственной слабости. Тетя Катя, когда я приеду, я расскажу вам одну очень важную вещь. Я скоро приеду. Приходит ли к вам Андрюша? Передайте ему большой привет. Привет Васе и всем жильцам в квартире. Ваша Шура».

Андрей бережно вкладывает письмо обратно в конверт. На душе у него стало еще тревожнее. Письмо Шуры ему не понравилось. Оно чем-то обидело Андрея...

В тот вечер Васька провожал Андрея домой, в общежитие. Друзья шли молча, обнявшись. Андрей незаметно для себя напевал песенку Тамары.

— Горяев? — спросил в полутьме подъезда незнакомый голос.

— Я...— откликнулся Андрей и остановился.

— А ну иди сюда, быстро! — приказал голос.

Андрей и Васька вышли в подъезд. Там их встретил милиционер и сразу взял Андрея под руку.

— Погодите! — сказал Андрей.— За что?

— Идем, там поговорим! — буркнул милиционер.

— Пришел? — осведомился Панечкин, выступая навстречу мили-

ционеру и Андрею из глубины коридора.— Целый вечер из-за тебя потеряли, все дожидались... Товарищ милиционер, ведите его в комнату, сейчас разберемся!

— За что вы его? — тревожно спросил Васька.

Панечкин не ответил, и Васька поплелся за всеми, но в комнату не вошел, а остался в коридоре.

В комнате Андрея ждали другой милиционер, хмурый Ложечкин и сонный Старостин. Щебыкина и Хохрякова не было дома.

— Который шкаф Горяева? — спросил милиционер Ложечкина.

Тот молча показал. Милиционер распахнул дверцы.

— Ого? — сказал он и взял с полки рулон изоляционной ленты.— Да ты запасливый, Горяев! Где ленту взял?

Андрей оторопело смотрел и не узнавал свое отделение шкафа. На полках лежали какие-то пакеты и свертки, а в глубине виднелись банки с нитролаком.

— Это не мое! — сказал он наконец.

— Конечно, не твое! — ухмыльнулся Панечкин.— Все это ты украл на складе строительства, когда тебя с нарядами посылали...

Ложечкин кашлянул и посмотрел на Андрея.

— Я? — переспросил, еще не успев испугаться Андрей.— Украл? И вы мне это говорите? Вы? Да ведь вы же сами сегодня хотели заставить меня красть! А я отказался! — говорил он, задыхаясь и постепенно приходя в ярость.— Вы сами вор!

— Обратите внимание, товарищи милиция! — оскорбленно сказал Панечкин.— Сам украл, а когда его за руку схватили, сам клевещет на руководящего товарища. Прошу оградить от оскорблений при исполнении...

— Положим, ты его за руку не схватил! — угрюмо сказал Ложечкин.— Вот что, товарищ милиционер, давайте дойдем до начальника строительства. Все ж таки о таком деле хозяин должен узнать.

Милиционеры переглянулись.

— А вы, гражданин, чего мешаетесь? — обеспокоенно сказал Панечкин столяру.— Без вас разберемся... Зачем идти к начальнику? В милицию надо! Я требую — в милицию!

Милиционеры опять переглянулись.

— Ну что же, мы не возражаем,— сказал один из них.— Пройдемте к начальнику.

— Давай, собирайся по-быстрому,— приказал Ложечкин Алеше Старостину.— Парнишка все ж таки с нами живет, надо разобраться.

Васька выбежал из здания общежития и бросился наутек. Вслед за ним вышли Андрей, милиционер, Ложечкин, Старостин и торжествующий Панечкин.

Начальник строительства сидел за письменным столом и внимательно разглядывал Андрея. Поодаль, у стены, сидели милиционеры, Панечкин, Старостин и столяр.

— Что ж ты, брат, такими нехорошими делами занялся? — спросил начальник строительства, отодвигая в сторону вещественное доказательство — банку нитролака.

— Знаете что, я не крал! — просто сказал Андрей. Он перестал волноваться. Он чувствовал напряжение и веселый злой задор. В нем проснулся боевой дух человека, убежденного в своей правоте.— Вещи почему-то у меня, а я не крал!

— А как показал себя Горяев на работе? — спросил начальник Панечкина, и тот поспешно вскочил с места.

— Никуда не годится, товарищ начальник! — торопливо сообщил он.— Лентяй, ничего не умеет. Учиться не желает. Пустой парень, товарищ начальник.

Андрей молча поднялся с места. Он молчал, потому что одновременно задохнулся от негодования и сдержался от взрыва ярости. Чувства его немедленно отразились на лице, и начальник строительства, взглянув, знаком предложил ему сесть.

— Ты сядь, Горяев! — посоветовал он, едва заметно усмехнувшись.— Драться надо спокойно, понял? — и, помолчав, добавил.— Так ты говоришь, что Панечкин предложил тебе поделить зарплату? Сколько он тебе выписал, четыреста пятьдесят рублей? За полмесяца?

— Вот они! — коротко сказал Андрей и положил на стол перед начальником пачку денег.— Я их не тратил. Это не мои.

Милиционеры переглянулись.

Некоторое время начальник строительства переводил взгляд от Горяева к Панечкину. Он смотрел на них, пытаясь понять двух разных людей. Наконец он снял трубку телефона и набрал номер.

— Товарищ Фролов,— сказал он в трубку,— попросите, пожалуйста, зайти ко мне человек шесть рабочих вечерней смены. Подберите хороших, честных людей, коммунистов и беспартийных. Надо срочно обследовать двадцать первый участок.

Панечкин опять вскочил.

— Это зачем же? — растерянно возразил он.— Обижаете! Парнишка ворует, а меня обследовать?

Начальник взглянул на него, явно решил что-то для себя и промолчал. Затем обратился к милиционерам:

— Мы поможем следствию! Ну, и вы со своей стороны делайте все, что положено. А Горяева обязательно надо задерживать? Может быть, вы разрешите взять его на поруки?

— Я не убегу! — твердо сказал Андрей.— Я сам теперь от тебя не отстану! — Он с ненавистью посмотрел на Панечкина.— Слышишь, Панечкин, не отстану, пока не выведу на чистую воду!

Милиционеры переглянулись. Потом один из них сказал:

— Ну что ж, если товарищи за него поручатся...

— Это можно,— заявил Ложечкин поднимаясь.— Мы поручимся.

— Значит, мне можно завтра на работу выходить? — обрадованно спросил Андрей начальника.

— До суда будешь работать, как работал! — сказал начальник строительства.— А теперь иди. А вы останьтесь! — сказал он Панечкину, и тот снова торопливо поднялся со стула, тревожно глядя на начальника.

Утром Андрей, как всегда, вышел на работу.

Обычно с утра его посылали в склад за деталями и материалами. И теперь Андрей подошел к мастеру и спросил.

— На склад есть наряды?

— Наряды-то есть...— замялся мастер, отводя глаза в сторону.— Только на склад ты пока не ходи.

— Почему? — удивился Андрей и вдруг понял: мастер не хочет его посылать, потому что на нем лежит подозрение в воровстве.

И в ту же минуту задорное, боевое настроение Андрея сникло. Ему показалось, что все, кого он встречает около мастерской, смотрят на него подозрительными, осуждающими глазами.

— Горяев! Иди-ка сюда!

Андрей оглянулся. Несколько рабочих стояло около щита стенной газеты участка. Вышел свежий номер.

Тревожно посматривая на рабочих, опасаясь подозрительных взглядов и усмешек, Андрей подошел к стенной газете.

— Гляди, Андрюшка, это про тебя? — спросил кто-то из рабочих, показывая заголовок.— «Горяев — расхититель».

— Да! — тихо сказал Андрей, читая заметку и чувствуя, как все в нем мертвеет от стыда и горечи.

— А, говорят, ты зарплату сдал...

— Говорят, Панечкин насчитал тебе сверх положенного, а ты брать не захотел. Это правда?

— И это правда...— слабо улыбнулся Андрей, не зная, что дальше сказать, что делать.

— Так, кто ж ты все-таки — жулик или наоборот? — прямо поставил вопрос рабочий.

— Похоже, жулик! — шутливо заключил другой рабочий.

Остальные засмеялись. Смеялись они без зла, но Андрей очень обиделся. Круто повернувшись, он пошел к себе на пустырь, где все еще стояли бочки с деталями и ванна с керосином.

Подошел и опять растерялся. На кирпичах сидела Тамара.

— А ты чего пришла? — резко бросил Андрей Тамаре.— Как профорг? Выяснить вопрос, вор я или нет?

— А чего мне выяснять, я и так все знаю! — сквозь зубы ответила Тамара, сдерживаясь, чтобы не обидеться на Андрея.

— Что ты знаешь? — обернулся к Тамаре Андрей.

— Конечно, ты не воровал! — отрезала Тамара.

Андрей облегченно вздохнул и сел на кирпичи. Несколько секунд он молчал, потом ожесточенно потер голову ладонями и сказал:

— Не понимаю, почему на меня все шишки валятся?

— Этот вопрос меня не интересует! Я пришла напомнить тебе, что завтра первое занятие на курсах. Заниматься будем в красном уголке. Все. Да, начало в шесть тридцать. До свидания...

Она вскочила и хотела уйти, но остановилась, потому что Андрей громко смеялся, раскачиваясь, обхватив себя руками за колени.

— Чему ты смеешься? — сердито обернулась Тамара.

— Интересно! — сказал Андрей, поднимаясь и снова со злостью глядя на Тамару.— Как это я, вор, приду на курсы заниматься! С каким лицом я туда явлюсь?

— С обыкновенным! Твоим курносым, веснушчатым и нахальным! — Тамара всхлипнула и села опять на кирпичи.

— А чего ты ревешь? — смущенно спросил Андрей.

— Потому что это свинство! — жалобно сказала Тамара.— Я билеты тебе принесла. Сегодня вечер смеха в эстрадном театре. Пойдем?

— Спасибо,— Андрей аккуратно расправил билеты, скомканные Тамарой, и протянул их ей обратно.— Только я не могу, я должен встретиться с одним человеком.

— Пожалуйста! — вскочила Тамара, вспыхнув от досады и ревности.— Можешь не ходить. Но если ты завтра не придешь на занятия, имей в виду, Горяев! Значит, ты бесхарактерный трус! Понял? И никто тебя уважать не будет. Понял?

— Понял...— кивнул Андрей и опять улыбнулся.

— Ну чему ты улыбаешься, скажи на милость,— снова разозлилась Тамара.

— Пришла утешить как профорг, вон даже билеты купила на восемьпятьдесят, а сама кричишь и злишься... Нелогично!

— Пускай тебя твой «один человек» утешает,— сердито сказала Тамара, повернулась и убежала.

Андрей вздохнул и с тяжелым сердцем принялся за работу.

— Горяев! — позвал мастер, показываясь в дверях мастерской.

— Я! — от неожиданности испуганно крикнул Андрей и поднялся.

— Давай быстро беги на склад, получи проволоку малых сечений.

— Так вы ж меня боитесь на склад посылать,— усмехнулся Андрей, вытирая руки о ветошку.

— А ну тебя с глупостями,— раздраженно отмахнулся мастер.— Работать надо. Давай, топай быстро!..

В тот день после работы Андрей пришел в театр к Кондратьеву.

Он смутно понимал, зачем пришел. За холодноватыми глазами Кондратьева Андрей инстинктивно угадывал любознательную пытливость, доброту и горячее отношение к жизни. И Андрея тянуло к нему.

В вестибюле Андрей спросил проходившего мимо актера, где можно найти Кондратьева.

— На Дальнем Востоке,— сказал актер.— Сегодня Константин Иванович, по-моему, должен быть на станции Раздольное.

— Разве он уехал? — огорченно спросил Андрей.

— Улетел на самолете неделю тому назад.

— Но ведь он был совсем больной,— вспомнил Андрей.— Как же он полетел, больной?

— Настоящий артист всегда в дороге,— ответил актер.— Всегда с людьми. Потому что, видишь ли, настоящее искусство — это всегда борьба за человека. Некогда ждать. А зачем тебе Константин Иванович?

— Так...— уклончиво сказал Андрей и отвернулся, делая вид, что он рассматривает афишу.

Андрей стоял в пустом вестибюле. Вечернее, красноватое солнце проникало сквозь стекла дверей, и свет косым лучом перерезал полутьму вестибюля как раз в том месте, где стояла в прошлый раз Шурочка. Женский голос на высокой, чистой ноте пропел в глубине театра музыкальную фразу.

Андрей повернулся и пошел домой, в общежитие.

Когда он открыл дверь общежития, он увидел за столом отца. Тот сидел и пил чай с Ложечкиным.

Это было так неожиданно для Андрея, что он остановился и прислонился к притолоке.

Заметив Андрея, отец отставил недопитый стакан с чаем, поднялся и сказал, пожимая руку Ложечкину.

— Спасибо за угощение. Извините за беспокойство...— И, обернувшись к сыну, предложил: — Пройдемся?

Они вышли из общежития и поднялись вверх по улице, до того места, где улица обрывом спускалась вниз, к реке, а слева начинался парк, и маленькая, тесная площадь была замкнута в кольцо деревьев.

— Посидим? — предложил отец, останавливаясь около скамейки на стоянке автобуса.

— Можно,— согласился Андрей.

Подошел автобус, похожий на упругий, светящийся шар, погудел и покатился вниз, к мосту.

— Ты знаешь? — спросил Андрей отца.

— Знаю! — кивнул отец. Помолчал и просто сказал: — Только, Андрюшка, я в это дело не верю.

— Правда? — переспросил Андрей, и вдруг губы запрыгали у него, как в детстве, и захотелось зареветь вслух, от души, тоже как в детстве.

Но он вспомнил, что он теперь взрослый, и сдержался.

— Глупости все это,— заговорил отец,— потому что, видишь ли, с чего тебе заниматься такой мерзостью? Жил ты в семье. Жили мы иногда трудно, это верно. Не потому, сынок, что кем-то были обижены, просто не было еще возможности всем подряд устроить хорошую жизнь. Отчасти не могли. Отчасти не умели. Ведь такая сила, как наше государство, впервые в истории мира строится, все сразу не угадаешь. Бывает, ошибемся. Бывает, ножку подставят те, кому неохота со старым расставаться. Но воровство, Андрей,— не от нашего корня ветка. Не можешь ты воровать! Ты думаешь, вор — это кто, ловкач? Схватил кошелек и удрал? Воры — они труд человеческий крадут, силу народную. Это смертельные враги новой жизни, потому что они хотят даром, и только для себя. А мы, сынок, еще в семнадцатом году договорились: всем надо хорошего. Понял? Всем. Ты горячее ешь? Отчего похудел?

— Я обедаю в столовой, на площадке.

— Зарплату не взял? Правильно сделал. Рассчитают по совести, тогда возьмешь, что заработал. На, держи.

— Не надо,— поспешно сказал Андрей, отводя деньги, которые протягивал ему отец.

— Почему «не надо»? — возразил отец.— Рабочий человек другому рабочему всегда обязан помочь. Бери, сынок.

Андрей молча взял деньги и сунул в карман.

— Может... домой вернешься? — не выдержав, осторожно спросил отец.

— Нет,— твердо сказал Андрей,— только ты не сердись. Ладно?

— Да нет, я понимаю. Конечно, ты сам хочешь разобраться... Правильно. Ну, ничего, Андрюшка. Значит, я пошел.

— Погоди,— остановил Андрей.— Ты маме скажешь?

— Я скажу: видел, жив, здоров,— тепло улыбнулся отец.— А ты думаешь, про то? Зачем? Женщины, они, видишь ли, любят панику наводить. Зачем ей сейчас знать? Вот разберешься, сам расскажешь. Ну, будь здоров, Андрей Николаевич...

Отец ушел, а Андрей, озябший, долго стоял около скамейки и смотрел на город, пульсирующий огнями в этот первый по-настоящему осенний вечер. Смотрел, слушал, пока не потянуло в тепло, к людям.

— Внимание! — далеко по строительной площадке разносился голос из репродуктора.— Слушайте информацию для молодежи. Через полчаса, в шесть тридцать, начинается первое занятие на курсах крановщиков. Записавшиеся должны явиться в клуб. Напоминаю, записавшиеся, слушайте: Колесов, Березова, Новичков, Мухтаров, Горяев, Янтарев, Соболева...

Голос продолжал перечислять фамилии. Андрей только что выскочил из душевой кабинки и ожесточенно вытирал носовым платком мокрую голову. Услышав свою фамилию, он усмехнулся, сунул мокрый платок в карман и решительно направился в сторону клуба.

Но на полдороге его встретил Панечкин.

Он возник перед Андреем, выйдя из-за штабеля ящиков, и остановился посреди дороги. Взглянув на него, Андрей понял, что Панечкин, как всегда, пьян и чем-то озабочен.

— Проходи,— сказал Андрей,— бить не буду!

— Позволь,— усмехнулся Панечкин,— кто кого боится?

— Иди-ка ты...— хотел было ругнуться Андрей, но сдержался.— Дай пройти.

Панечкин качнулся и добродушно засмеялся.

— Слушай! — протянул он руку к плечу Андрея.— Хочешь, я тебе одну вещь скажу? Ты мировой парень! Да. Только дурак. Ты понимаешь, что у тебя может быть бледный вид? Я ж тебя подведу под суд! И докажу, что ты вор! Ты понял, что я могу доказать?

Андрей молча наблюдал за Панечкиным.

— Но я тебя жалею! — снова качнулся Панечкин.— Я тебе, цыпка, помочь хочу, понял? И помогу, будь уверен. Чес-слово... Ворую? Конечно, ворую. А ты думал, как? Ты думаешь, отчего? Я больной человек, понял? Научно называется ал-ко-голик! Не я водку, она меня жрет, понял? Мне сочувствовать надо, а ты? Э-э-эх, ты! Публика!.. Ну, ладно, вот смотри... Бумажка и карандаш. Понял? Напиши, что все наврал насчет повышения зарплаты. Понял? Пиши: мол, погорячился и со зла наврал. Дошло? А потом мы с тобой пойдем выпьем в одно уютное местечко. Договорились? Пиши...

— Ох, ты...— злоба ударила Андрею в голову, как хмель, и он, занося кулак, шагнул к Панечкину, неожиданно страшный, сразу повзрослевший от ненависти. Но он не ударил, он заставил себя опустить руку, отдышался и сказал:

— Нет, врешь, я тебя бить не стану.

— Почему? — взвизгнул Панечкин.— Я говорю, почему?

— Слушай, Панечкин,— сказал Андрей, подходя ближе,— это я раньше думал, что все можно решить дракой.— Не-ет, тебя кулаком не возьмешь! Но я тебя выведу на чистую воду, все узнают, кто ты такой! И не пугай меня, ты совсем не страшный. Ты абсолютное дерьмо, понял?

— Постой...— пробормотал Панечкин, цепляясь за Андрея, но тот оттолкнул его и, сплюнув ему под ноги, прошел мимо.

Панечкин посмотрел ему вслед. Потом вынул папиросы, закурил и пошел вслед за Андреем, убыстряя шаги.

Зал красного уголка превратился в класс. На столе педагога возвышалась модель крана. На стенах пестрели схемы и чертежи.

Около пятнадцати юношей и девушек ждали начала занятий.

За столом педагога сидели начальник строительства и бывший учитель Андрея, Сергей Герасимович.

Андрей вошел, отыскал глазами Тамару и, кивнув ей, подсел к одному из столов. Тамара отвернулась, явно не желая мириться. Андрей оглянулся на стол педагогов и увидел Сергея Герасимовича. И сразу настроение у него упало. Ничего доброго эта встреча не предвещала.

— Все в сборе? — спросил начальник строительства, оглядев ребят.— Тогда начнем, товарищи, наше первое занятие. Тамара, проверь по списку...

Тамара поднялась с блокнотом в руках.

— Все,— сказала она деловито.— Захаров, Климович, Янтарев, Горяев...

Тамара назвала фамилию Андрея, и Сергей Герасимович снова оглядел ребят. Он сейчас же узнал Андрея, и на лице его выразилось удивление. Некоторое время они смотрели друг на друга, потом Андрей отвернулся, а Сергей Герасимович неопределенно поджал губы.

Во время проверки по списку вошел Панечкин.

Он огляделся и присел на свободное место.

Когда Тамара закончила проверку, Панечкин поднялся.

— Разрешите...— сказал он и все оглянулись на Панечкина.

— Ну, что у вас там? — спросил начальник строительства недружелюбно.— Говорите, только короче, время-то идет!

— Я коротко! — на мгновение Панечкин сложил губы в угодливую

улыбку, показал ее начальнику строительства и тут же сбросил с лица, а в глазах у него появилось прежнее, сосредоточенное выражение злобы и страха.— Я как бригадир хочу, во-первых, приветствовать учащуюся молодежь и пожелать успеха в учебе. И еще имею конкретное предложение. Насчет некоего Горяева. Вон он сидит. Выходит, ребята, что Горяева неправильно зачислили к вам на курсы. Его, между прочим, совершенно основательно подозревают в воровстве. На днях это фактически подтвердится. Поскольку ревизия ничего такого у меня на участке пока не обнаружила, что я хочу сказать? Я считаю, пускай сначала выяснят, а после зачисляют к учащейся молодежи. А поскольку он вор,— с курсов его надо в данный момент исключить. Все!

— Неправильно! — коротко бросил кто-то.

— Конечно, неправильно! Пускай сначала выяснят, а потом решают, вор Горяев или не вор...— подхватила одна из девушек.

— А ты его знаешь? — запальчиво возразил кто-то из юношей.— Он у нас без году неделя. Где он раньше был? Говорят, у него девять классов образования, почему он школу не кончил?

Андрей поднялся и оглядел класс. Он понял, что ему придется сейчас выдержать бой, и приготовился защищаться.

— Безобразие!— вспыхнула Тамара.— Слышишь Янтарев? Это безобразие с твоей стороны. Горяева оклеветали, он не крал!

Андрей быстро посмотрел на Сергея Герасимовича.

— Ах, Андрей, Андрей...— сказал тот сожалеющим тоном.— Значит, и здесь ты себя показал...

— А вы знаете Горяева? — спросил начальник строительства.

— Мы старые знакомые! — сухо пояснил Сергей Герасимович.— Еще совсем недавно Андрей учился в моем классе. Я ведь взялся у вас преподавать дополнительно к моей основной работе.

— А вы могли бы дать нам характеристику Горяева? — спросил начальник строительства.— С ним случилась беда. А вы, как бывший классный руководитель, должны его хорошо знать.

— Характеристику...— замялся Сергей Герасимович.— Вы говорите, что он замешан в воровстве? Так, видите ли, к сожалению, я ничего хорошего о Горяеве вам сказать не могу.

Андрей оглянулся. Лица всех были обращены к нему. Он увидел испуганное, огорченное лицо Тамары. Он понял, что через несколько минут ему придется покинуть класс, и почувствовал, что ему очень хочется остаться с ребятами.

— Совсем недавно,— продолжал учитель,— Горяев только благодаря моему вмешательству спасся от тюрьмы за хулиганство. У него был привод в милицию, и мы его исключили из школы.

— Слыхали? — восторженно выкрикнул Панечкин.— Фактически подтверждается — вор!

Некоторое время все молчали. Потом начальник строительства обернулся к Андрею и спросил:

— Это правда, Горяев?

— Да...— тихо сказал Андрей.

— Почему же ты нам ничего об этом не сказал? — страстно обратилась к Андрею Тамара.— А я-то думала, что ты со мной... с нами откровенно!

— Дурак, потому и не сказал,— заставил себя признаться Андрей.— Стыдно было... Думал, никто никогда не узнает.

— Исключить его из списка, вот и все! — настаивал Янтарев.

— Нет! — сказал Андрей новым для него, твердым и спокойным тоном.— С курсов я все равно не уйду! Я ни в чем не виноват. Пускай вы

мне сейчас не верите, но ведь суд разберется, и тогда все узнают, кто вор. А до суда я, как все, имею право учиться. Разве неправильно?

— Правильно! — стукнула кулачком по краю стола Тамара.— Мало ли что у вас там в школе было! — посмотрела она на Сергея Герасимовича.— А у нас Горяева поставили на трудную работу, и он честно ее выполняет. А ведь это самое главное, чтобы человек работал честно! Ведь правда?

— Правда! — улыбнулся начальник строительства запальчивости Тамары.— Знаете, товарищи, я согласен с Тамарой. До решения суда мы Горяева не имеем права отстранять от учебы. Давайте на том и порешим. А теперь принимайтесь за урок. Желаю хорошей учебы!

Он поднялся и вышел. Панечкин выскользнул за ним. Андрей сел. Некоторое время все молчали.

— Ну что ж, начнем урок! — смущенно сказал Сергей Герасимович, глядя вслед начальнику и стараясь сообразить, правильно ли он поступил, не сказав о Горяеве ни одного доброго слова.

Андрей склонился над блокнотом, взял карандаш. Он ничего не видел перед собой, у него дрожали руки от напряжения.

Но он вместе со всеми писал на странице фразу, которую только что продиктовал учитель.

Другой листок бумаги. Другая рука, старческая, темная, пишет крупными, корявыми буквами.

— ...так что гражданин Панечкин заставил меня не говорить насчет того, что я, Хохряков, зайдя в комнату, увидел, как он, Панечкин, подбрасывает Андрюшке Горяеву в шкаф краденые материалы. И еще признаюсь, что я, Хохряков, согласился молчать, а он, Панечкин, дал мне за то банку нитролака...

Комната в общежитии. Ярко горит лампа над столом.

Щебыкин, Ложечкин и Старостин стоят вокруг стола. В руке у Ложечкина банка нитролака.

На пороге — Андрей.

Старый Хохряков, ошеломленный и пристыженный, сидит на табурете и пишет под диктовку Ложечкина.

Перед Хохряковым на столе валяется груда вещей, рядом на полу — раскрытая, пустая корзинка.

— Зачем тебе нитролак? — яростно спрашивает Алеша Старостин, выхватывая у Ложечкина банку и ставя ее перед Хохряковым.— Можешь ты объяснить, зачем?

— А зачем ему валенки детские? — говорит Ложечкин.— Он достает из груды вещей детские валенки, изъеденные молью.— Зачем женская шаль, будильник, радиолампы? Ордера выпрашивал в войну, кому-то не хватало, а он тащил к себе в нору и прятал. Барсук ты, а не человек, Хохряков!

— Как же ты, Хохряков, мальчишку не пожалел? — подхватил Щебыкин.— Ведь если бы Ложечкин не заметил у тебя банку в корзине, Андрюшка бы под суд пошел... Как после этого тебя назвать? Кулак ты, и больше ничего! Остаточное явление!

— Значит... Значит, теперь все поверят, что я не крал? — тихо спросил Андрей, подходя к столу.

Он вдруг устал, осунулся на глазах, его зазнобило и, отвернувшись от всех, он побрел к окну.

— Подпишись! — строго сказал Хохрякову Ложечкин.

Хохряков послушно подписал, Ложечкин взял заявление, аккуратно сложил и подал Старостину.

— Иди, Алешка, — приказал он,— снеси начальнику! — И, резко смахнув со стола вещи в сторону Хохрякова, прибавил: — Кончай базар! Ужинать пора...

Андрей стоял у окна, ссутулясь, и невесело смотрел в темноту. Ложечкин подошел, встал рядом и закурил.

— Почему такое бывает? — страстно сказал Андрей, не поворачиваясь к Ложечкину.— Как может у нас и... такое!

Он взял с подоконника линейку и с силой сломал ее на несколько кусков.

— А ты думал, коммунизм строить — это только книжки изучать? — усмехнулся Ложечкин, отнимая у Андрея обломки линейки. Отнял, осмотрел с сожалением и бросил.— Драться надо уметь, Андрюшка! — серьезно сказал он, встряхивая Андрея за плечо.— За каждого человека, за каждое дело. Старое по-доброму не сдается. А жулики, они всегда за слабого хватаются. Понял? Но ты, по-моему, у нас не из слабеньких.

— Нет! — резко тряхнул головой Андрей.— Кажется, нет! — повторил он.

— И еще знаешь, сынок,— прибавил Ложечкин,— коллектив тогда силен, если каждый умеет в одиночку против ветра идти. Понял? Идем ужинать.

— Не хочу,— ответил Андрей,— ничего я не хочу... Только спать!..

Он подошел к постели и, не раздеваясь, ткнулся головой в подушку. Щебыкин, Старостин и Ложечкин раздели его и укрыли одеялом. Ложечкин погасил лампу над столом, зажег маленькую у своей кровати.

— Тихо ты, слон! — с сердцем сказал Щебыкин Хохрякову, все еще возившемуся в темноте с корзиной.— Спит человек.

Кто-то осторожно стукнул в дверь. В комнату заглянула Тамара. Она поискала глазами Андрея, увидела его затылок на подушке. Ложечкин знаком указал ей: «Не заходи, спит!..» Тамара кивнула и закрыла дверь.

Но Андрей все-таки услышал шорохи и голоса. Он повернулся к стене, поднял руку и сделал то, что стало для него привычкой,— сорвал листок с календаря, висящего на стене. Сорвал — и сел на постели. Счастливо улыбнулся. Мгновенно слетел с него сон, вернулось хорошее настроение.

Листок календаря, обозначающий следующий день, был ярко расцвечен красным карандашом. Три слова написаны были на листке: «Шура сегодня приезжает».

— Леша! — счастливым голосом сказал Андрей.— Слышишь, Леша! Ты мне завтра дашь кожаную куртку надеть? Завтра один человек приезжает, я пойду встречать...

— Кожаную? — с сомнением переспросил Старостин.— Дам. Только гляди, не исцарапай. Один раз дам...

Снова автобус стоял у подъезда театра.

Загорелые, запыленные люди выходили из него на тротуар. Их встречали близкие, все разговаривали и смеялись одновременно, разбирали багаж.

С удивлением и испугом Андрей вдруг заметил в толпе встречающих пожилого циркача. Он стоял в новом дорогом серебристо-сером пальто и в руках держал новую негнущуюся шляпу, а лицо у него было темное и встревоженное.

Шура вышла из автобуса одной из последних.

Володя стоял у подножки. Он, не таясь, открыто протянул к Шуре руки, поднял ее, бережно поставил на землю.

— Я скоро! — сказал он.— Заведу машину во двор, и мы пойдем домой.

Оба, Андрей и пожилой циркач, слышали это. Они видели, что Володя и Шура светятся счастьем. Теперь без слов было ясно, что они нашли друг друга для того, чтобы никогда уже больше не расставаться.

Андрей оглянулся на пожилого циркача и увидел, что тот молча медленно отвернулся и уходит. В руке он попрежнему держал новую негнущуюся шляпу, ступал тяжело и не оглядывался.

— Здравствуй, Андрюша! — Шурочка обняла и поцеловала Андрея в щеку.

Андрей понял, что это конец. Он понял, что в Шуриных глазах он всего-навсего мальчишка, с которым она ласкова только потому, что он одинок, и еще потому, что ему она обязана своей встречей с Володей, своим счастьем.

— Здравствуйте! — тихо сказал Андрей и отодвинулся от Шуры. В последний раз оглядев ее, он с особой силой почувствовал, что никогда не забудет эту девушку. Она навсегда останется с ним как ощущение чистоты, боли, первой заботы, волнения, одиночества, страха и счастья — всего того, что несет с собой настоящая, большая любовь.

— Здравствуйте! — сказал Андрей Володе и заставил себя протянуть ему руку.

— Здравствуй, малыш! — улыбнулся Володя Андрею и похлопал его по спине.— Идем к нам. Шурочка, отдай ему сумку.

Они пошли втроем — Андрей, Шура и Володя. Все трое были взволнованы, Шура — потому, что она впервые шла в свой новый дом, к мужу. Володя — потому, что вел в свой дом жену. Андрей — потому, что терял Шуру. Когда дошли, остановились у подъезда.

— Вот мы и дома! — голос у Володи дрогнул.

Шурочка молчала, сосредоточенно разглядывая дом.

— Это он снаружи такой серенький,— извиняющимся тоном сказал Володя.— Квартиры хорошие. А наша с тобой комната — самая большая, с балконом. Смотри, вон наш балкон!

— До свидания! — сказал Андрей, опуская сумку на тротуар.

— А разве ты не зайдешь к нам? — равнодушно спросила Шура.

— Нет, спасибо, мне пора. Прощайте, Шурочка! — и Андрей протянул Шуре руку.

— Но ты приходи к нам как-нибудь! — добродушно пригласил Володя.— В воскресение! Обедать...

Андрей улыбнулся и ничего не ответил.

Пройдя десяток шагов, он не выдержал и оглянулся.

На тротуаре перед подъездом никого не было.

Спускались сумерки. Падал первый снег.

Андрей стоял у проходной конторы завода «Машиностроитель».

Когда отец вышел, он сразу заметил Андрея и встревоженно подошел к нему.

— Что-нибудь неладно? — спросил он, заглядывая в лицо Андрея.

— Нет, наоборот... Все хорошо,— вяло ответил Андрей.— Они уже знают, что я не виноват. Выяснилось.

— Почему ж ты тогда невеселый? — еще больше встревожился отец.— Что-нибудь еще случилось?

— Да нет,— сказал Андрей,— ты не беспокойся. Все хорошо...

Отец помолчал. Потом достал пачку папирос и протянул Андрею.

— Хочешь закурить? — спросил он.

Они прикурили от одной спички. Прикурили и пошли по направлению к дому рядом, подталкивая друг друга на ходу, молчаливые, притихшие, и на плечи им садились хлопья снега.

Так они дошли до ворот дома, и тут отец, волнуясь, спросил:

— Может... вернешься домой?

— Да,— Андрей ткнулся головой в плечо отца.— Я хочу домой! Только ты ничего не говори им, ладно? Было и прошло. В конце концов, это наше с тобой дело.

— Чудак,— сказал отец,— я похвастать тобой хотел! Но если ты не хочешь... Да нет, ты правильно не хочешь об этом говорить. Правильно. Было и прошло, сынок. Идем домой. Мне завтра в утреннюю смену, а тебе?

— И мне в утреннюю,— сказал Андрей, отодвигаясь от отца.

Они шли рядом через двор, и вслед им смотрели люди, пока они не скрылись в подъезде флигеля.

Перед сном Андрей сел за письменный стол.

В дверях ежесекундно появлялась мать, заплаканная и счастливая, точно все не верила, что Андрей дома, что никуда уже не уйдет.

Андрей разбирал вещи на письменном столе, которые, как ему казалось, он очень давно не держал в руках. Он отбросил на газету какие-то мелочи, еще недавно занимавшие его, с ними уходило детство, и это было правильно. Он снял с полочки над столом несколько книг. Среди них были учебники. Он раскрыл один из них.

— Мам! — крикнула старшая сестренка.— Чего он расселся, как порядочный? Мне уроки готовить надо!

— Садись за стол, я просто так,— спокойно ответил Андрей и отошел с книгой к окну.

Сестренка удивленно оглянулась на него и, неожиданно для себя, сказала:

— Ладно, я на кухню пойду. Сиди, Андрюша.

В открытую дверь видна была комната родителей. Отец лежал на постели и сквозь полуопущенные веки смотрел на Андрея.

А за окном падал первый снег. Сухой, крупный, голубовато-белый. И от него все вокруг казалось очень чистым.

Из-под арки двора виднелась улица, фонари и озера золотого света там, где шумел город.

Е. ГАБРИЛОВИЧ

ОБ ЭЛЕМЕНТАХ ПРОЗЫ В КИНОСЦЕНАРИИ

1

Драматургия звукового кино насчитывает всего-навсего каких-нибудь двадцать пять лет от роду. И бóльшая часть ее существования относится к тем временам, когда сценарий вообще считался литературой второго сорта, а работа в кино — чем-то случайным и малопочтенным для истинного писателя. Об этой работе говорили с полуусмешкой, с полупрезрением, присовокупляя извиняющие обстоятельства: привлекли, мол, или втянули, или призвали по общественной линии...

Жизнь показала, однако, что писатель, создавая сценарий фильма, который увидят десятки миллионов зрителей у нас и за рубежом, совершает, конечно, не менее важное литературно-общественное дело, чем романист, поэт, театральный драматург. Перед озадаченными литературными критиками стали появляться один за другим сценарии, которые невозможно было не признать произведениями литературы. Целая группа писателей (Павленко, Вишневский, Погодин, Горбатов и другие), которых никак нельзя было назвать второстепенными, начинает систематически работать в кино и добивается выдающихся результатов.

Словом, возникла новая область литературы, еще неизведанная, но ее уже невозможно было держать за вратами литературного эдема. Ее впустили.

Началась новая эра в кинодраматургии. Отныне самые острые стрелы сатиры направлялись против тех, кто продолжал твердить о малопочтенности сценарной работы. Отныне всячески подчеркивалась важность этой работы для писателя.

Но тут-то и родилась другая крайность. Стало почти непреложной истиной утверждение, что сценарий может написать любой писатель и нечего ему забивать голову «спецификой кино». При столь благоприятных предзнаменованиях и предпосылках очень большое число писателей занялось сценариями. По крайней мере половина всех членов Союза советских писателей так или иначе испробовала свои силы в этой области.

Было создано немало хороших сценариев. Но все же большинство прозаиков и театральных драматургов, занявшихся сценарным творчеством, терпели неудачи. Почему? Конечно, серьезная доля вины лежала в системе прохождения и рассмотрения сценариев. Однако основные причины неудач были глубже. Они коренились именно в утверждении, что в сценарной работе нет ничего сложного и особенного, что достаточно

знания жизненного материала и некоторой литературной сноровки, чтобы преодолеть все трудности. Наслушавшись таких напутствий и уверовав в них, писатель приносил произведение, которое он искренне считал сценарием потому, во-первых, что оно не было похоже ни на роман, ни на пьесу, потому, во-вторых, что там были упоминания о шторках и затемнениях, и, наконец, потому, что там были погони, грозы, пожары, помощь герою, подоспевшая во-время, и почти каждая фраза начиналась с абзаца.

Получив такую рукопись, нередко подписанную именем весьма достославным, редакторы прежде всего старались придать ей форму, которую они в свою очередь считали сценарной. Рукопись уминали, резали, трамбовали, встряхивали, скоблили, подпиливали, шпиговали, дотягивали, растягивали, вытягивали... Потом приходил режиссер, говорил, что все это совсем не сценарий, и начинал по-своему резать, подпиливать, уминать, скоблить и дотягивать... В результате писатель уже не узнавал не только сюжета и действующих лиц, но даже своего замысла. Затем собирался художественный совет и отклонял сценарий на том основании (в числе других оснований), что это совсем не сценарий.

Писатели удалялись из киностудии глубоко обиженные, без малейшего желания возобновить свою деятельность в кино.

И очень немногие из них приходили к выводу, что надо научиться писать сценарий самому, без помощи редакторов, «додельщиков», режиссеров, а следовательно, постигнуть специфику кинодраматургии, подобно тому как стремишься постигнуть законы театра, приступая к писанию пьесы.

Очевидная истина, что можно быть отличным романистом, но оказаться беспомощным в создании эстрадного конферанса или даже простой газетной информации, но эта истина как будто не имела отношения к кинодраматургии. «Вы работали над эстрадным фельетоном? Напишите нам кинокомедию»... «В вашем очерке был приведен интереснейший факт. Напишите нам сценарий на эту тему».

Увы, не получалось ни кинокомедии, ни «интереснейшего факта». Потому что сценарий не делается походя, как не пишутся походя подлинные произведения литературы вообще. Сценарий требует, чтобы писатель отдал ему всего себя, все свои помыслы, все наблюденное в жизни, был м а с т е р о м и п р о ф е с с и о н а л о м. Большой труд должен вложить писатель, через многие неудачи пройти, прежде чем он создаст произвение искусства, и именно сценарного искусства.

Хороший замысел — конечно, дело важное и превосходное, но это еще далеко не все, хотя так часто в сценарной практике его пытались выдать за все. Еще Бальзак писал о разнице между замыслом и воплощением, упоминая о том моменте, когда образ произведения встает перед художником во всей своей красоте. «Но выпестовать свое детище,— писал Бальзак,— вскормить его, убаюкивать его каждый вечер, ласкать его всякое утро, обихаживать с неиссякаемой материнской любовью, умывать его, когда оно испачкается, переодевать его сто раз в сутки в свежие платьица, которые оно поминутно рвет, не пугаться недугов, присущих этой лихорадочной жизни, и вырастить свое детище одухотворенным произведением искусства...— вот что такое Воплощение и Труд, совершаемый ради него». Именно такой труд необходим, чтобы придать кинематографический облик замыслу, — труд тонкого мастера и первоклассного профессионала. Значит, прежде всего надо раз навсегда осознать, что работа над сценарием есть особый вид литературной работы, имеющий свои неповторимые, специфические, профессиональные черты.

Одним из самых грустных итогов долголетнего непризнания специфики сценарной литературы является дилетантизм, прочно свивший гнездо

в кинодраматургии. Нет, конечно, никакой другой области художественной литературы, где бы столь узаконенно царила любительщина.

Отсутствие профессионализма ощущается и за пределами кинодраматургии. Не только сценарии, но и фильмы начинают все больше и больше походить на растянутые повествовательно-театральные полотна без каких-либо признаков точной кинематографической формы. Разбухшие сцены, длинные даже для повести. Слова, слова... В них барахтаются и тонут актеры. Сценический контур эпизодов слабо выражен, рахитичен, скрыт под спудом всевозможных напластований.

Дилетантизм и любительщина всегда связаны с пренебрежением к форме. Это с особенной силой сказалось в использовании структурных форм сценария, особых, специфических, присущих только ему. Ведь до недавнего времени даже самые робкие поиски в области сценарной формы объявлялись чуть ли не формализмом. Свободным от формализма почиталось лишь то, что смахивало на роман, похожий на пьесу, или напоминало пьесу, похожую на роман, то есть детище дилетантизма.

Нельзя сказать, что кинодраматургия совсем обойдена вниманием исследователей, диссертантов и кандидатов наук. Но все их работы носят на редкость общий характер и посвящены в основном философии, истории, эстетике сценарной литературы вообще. До сей поры нет книги, которая отвечала бы на самые насущные вопросы практической работы над сценарием и над отдельными структурными элементами, составляющими его.

Как, например, писать крупный план? Для чего нужен так называемый второй план, как писать его и в каких сценарных ситуациях применять? Как строить композицию, сценарный эпизод, сценарную реплику? Таких вопросов практического сценаросложения множество, но нет ответов на них. Теория витает в эмпиреях, а писатель, приступая к работе над сценарием, начинает с того, что сам исследует законы практического сценарного письма, сам ищет те или иные его особенности и формы, то есть в большинстве случаев изобретает велосипед, давно изобретенный. И это в свою очередь питает дилетантизм.

Однако как только мы признаем, что кинодраматургия имеет свою специфику, и притом весьма сложную, как только поймем, что советскому киноискусству с его гигантски расширяющейся программой производства нужны не какие-то дилетанты, а подлинные художники и профессионалы сценарной литературы, так сразу явится насущная необходимость в каком-то, пусть и несовершенном, обобщении именно практического опыта сценарного мастерства. Но так как киноисследователи, видимо, не мирятся ни с чем несовершенным, то мы, увы, так и не имеем подобных книг.

Рискну на несовершенство. И с этой существенной оговоркой попробую разобраться в одной важнейшей проблеме, с которой ежечасно сталкивается кинодраматург-практик. Я имею в виду соотношение и взаимосвязь в сценарии элементов диалога и прозы.

Что выражает в сценарии проза?

Как дополняет она диалог?

2

Существует мнение, что основа сценария — это диалог, а прозаический элемент представляет собой нечто вроде расширенной театральной ремарки.

Это мнение чрезвычайно распространено. Сценарий обычно пишется так, что ремарка устанавливает лишь место и время действия да конста-

тирует поверхностно и бесстрастно только внешние поступки персонажей: «Он усмехнулся... Она быстро прошла по комнате, ломая руки... Июльское солнце сверкало и грело...»

За годы существования звукового кино диалог в сценарии приобрел несоразмерно большое значение. Он почти вытеснил все прочие выразительные средства кинематографа. Ремарка выполняет сейчас чисто служебную функцию и утратила самостоятельную художественную роль.

Правильно ли такое низведение ремарки в третьестепенный ранг? И справедливо ли столь вялое и маловыразительное пользование ею в общей ткани сценария?

На этот вопрос можно ответить, лишь выяснив, какие же элементы кинокартины определяются тем, что мы традиционно называем ремаркой в сценарии.

Обычно сценаристы, когда им указывают на словесную бедность и художественную беспомощность ремарок, говорят: «Ведь ремарка-то все равно не появится на экране. Вот диалог — тот зазвучит с экрана, над ним действительно надо работать. А ремарка? Не все ли равно, как она написана? Ее никто и никогда не увидит и не услышит!»

Заблуждение! Ремарку увидят и услышат с экрана. Дело в том, что она отображает вторую, н е м у ю душу кинокартины, порой не менее важную, чем ее разговорная, диалогическая душа. Она определяет те эпизоды будущего фильма, когда диалог отсутствует, а суть сцены выражена немыми кадрами, безмолвием жестов, движений, пауз, деталями обстановки, природы. И если ремарка невыразительна, если ее язык беден, если образы затасканы и неподвижны, то и весь немой строй картины будет таким же дряблым, затасканным, неподвижным. Так оно обычно и происходит во многих картинах последних лет: постепенно забывается мастерство работы деталью, умение экономить каждую реплику, пользоваться ею только тогда, когда немая ткань сцены подготовит ее. Киноискусство, родившись немым и лишь впоследствии обретя дар речи, почти полностью утеряло тот великолепный язык немоты, которым пользовалось, когда еще не ведало слов.

А это значит, что в кинодраматургии утеряно мастерство ремарки. И для того чтобы подчеркнуть значение этого мастерства, отбросим прежде всего самый термин «сценарная ремарка». Этот термин снижает весомость элементов прозаического письма, которые играют в сценарии такую большую роль. Будем говорить о прозе в сценарии, равно как мы говорим о диалоге в сценарии.

Какой же должна быть проза в сценарии? Не есть ли это новый и совершенно особый литературный жанр? Не отличается ли он коренным образом от всего того, чем до сих пор была славна литература? Не следует ли писать прозаические куски сценария по-особому, как-то так, как не пишутся роман, повесть, какими-то специальными приемами и методами, в которых нелегко разобраться неискушенному человеку?

Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к примерам, которые я считаю образцами сценарного письма. Возьмем для начала такой отрывок:

«А с ярмарки из Казанского народ все шел и шел; бабы, фабричные в новых картузах, нищие, ребята... То проезжала телега, поднимая пыль, и позади бежала непроданная лошадь и точно была рада, что ее не продали, то вели за рога корову, которая упрямилась, то опять телега, а в ней пьяные мужики, свесив ноги. Одна старуха вела мальчика в большой шапке и в больших сапогах; мальчик изнемог от жары и тяжелых сапог, которые не давали его ногам сгибаться в коленях, но все же изо всей

силы, не переставая, дул в игрушечную трубу; уже спустились вниз и повернули в улицу, а трубу все еще было слышно».

Можно было написать эту сцену и по-другому, в обычных «ремарочных» традициях:

«Народ едет с ярмарки. Телеги, пыль. Самые различные люди, одеты пестро. Камера панорамирует мужиков, баб, детей...»

И, написав этот «фон», незамедлительно переходить к диалогу.

Конечно, можно удовлетвориться и таким «фоном». Но не будет тогда на экране ни фабричных в новых картузах, ни непроданной лошади, которая бежит так, точно рада, что ее не продали, ни упрямящейся коровы, ни, наконец, мальчика в тяжелых, негнущихся сапогах, изнемогающего от жары и тем не менее без устали дующего в игрушечную трубу,— то есть не будет всего того, что составляет драгоценные детали сцены, ее самые яркие и точные мазки, делает ее именно не фоном, а сценой.

Значит, то, что тоньше, красочнее написано прозой в сценарии, будет ярче, образнее выражено в немых кусках кинофильма. И значит, мнение, что совсем безразлично, хорошо или плохо написана «ремарка», потому что-де никто никогда не увидит ее с экрана, — мнение ложное, непрофессиональное. Сценарную прозу видно и слышно с экрана так же отчетливо, как и сценарный диалог.

Возьмем теперь другой, чисто пейзажный сценарный кусок, принадлежащий перу того же автора:

«Вдруг в стоячем воздухе что-то порвалось, сильно рванул ветер и с шумом, со свистом, закружился по степи. Тотчас же трава и прошлогодний бурьян подняли ропот, на дороге спирально закружилась пыль, побежала по степи и, увлекая за собой солому, стрекоз и перья, черным вертящимся столбом поднялась к небу и затуманила солнце. По степи, вдоль и поперек, спотыкаясь и прыгая, побежали перекати-поле, а одно из них попало в вихрь, завертелось, как птица, полетело к небу... За ним понеслось другое, потом третье, и Егорушка видел, как два перекати-поле столкнулись в голубой вышине и вцепились друг в друга, как на поединке».

Опять-таки можно было бы ограничиться словами, столь обычными в нашей сценарной практике:

«Приближалась гроза. Подул ветер. Все сильнее дует ветер. Сильнее и сильнее. Пыль. Столбы пыли. Облака пыли. Еще сильнее дует ветер» и т. д.

И на экране была бы пыль вообще, но не было бы этой спирально закрутившейся пыли, увлекающей за собой ввысь солому, стрекоз и перья... И был бы ветер, но не было бы перекати-поле, летящих, как птицы, в небо и вцепившихся друг в друга, как в поединке... Словом, не было бы всего того зримого и слышимого, что составляет подлинную художественную правду и придает истинный художественный блеск произведению киноискусства, не было бы точно подмеченных деталей в их динамике, в действии *.

Можно ли сказать, что приведенные выше отрывки прозы являются чем-то второстепенным в сценарии, ненужным? Сказать так — значит разоружить писателя-сценариста, обречь его на равнодушие к немой выразительности экрана, заставить его работать только вполовину своей художественной мощи.

Можно ли далее сказать, что проза в сценарии — это какая-то особая, специфическая проза? Нет, как видим, перед нами обычная прозаи-

---

* Оговорим, что техника съемки достигла сейчас такого развития, когда любая, самая сложная деталь пейзажа, обстановки, психологического состояния героя может быть передана на экране.

ческая ткань, отмеченная лишь одним необходимейшим свойством: это проза, написанная истинным художником.

Часто говорят и так: «Все эти детали — дело режиссера, пусть он и ищет перекати-поле да пыль, несущую стрекоз. У сценариста и без того хлопот полон рот!..» В основе этих высказываний лежит пренебрежение к сценарию, как к произведению литературы, пренебрежение, родившееся еще в годы немого кино, когда фактическим автором был режиссер, делавший фильм от начала до конца, в том числе и его сценарий (часто уже в процессе монтажа). Теперь сценарий уже не тот, да и кинематограф не тот! И если сценарист претендует (и справедливо!) на высокое звание писателя, то не только диалог, но и все художественные элементы, составляющие фильм, должен создать именно он, а не перепоручать это кому-то другому. У режиссера-то уж действительно и без того «хлопот полон рот!» Это стремление переложить на чужие плечи то, что обязан сделать сценарист, опять-таки от дилетантизма, от того, что, кстати сказать, породило такую невозможную практику, как «дотягивание» безыменными авторами сценариев писателей, порой весьма уважаемых и известных.

Итак, мастерство сценариста двуедино. Оно предполагает умение свободно владеть как средствами писателя-драматурга, так и средствами писателя-прозаика. Автор должен проявить себя одновременно и как мастер прозы и как мастер острого драматургического рисунка, суметь описать тончайшие движения человеческой души (или природы) и выразить в диалоге самые сложные мысли и чувства.

Забвение второй, прозаической линии кинодраматургии, забвение двуединой творческой сути кинодраматургии в известной степени служит причиной того, что и режиссура постепенно стала пренебрегать великим немым арсеналом кинематографа.

Отсюда болтливость, статичность и дурная театральность фильмов.

3

Однако как сочетать в сценарии силу обоих оружий, данных художнику-сценаристу?

Чтобы разобраться в этом вопросе, обратимся опять же к автору вышеприведенных отрывков.

Это великий Чехов, который почти всегда писал удивительно сценарно, хотя, конечно, и не помышлял о кинодраматургии.

Вот эпизод из «Дамы с собачкой», когда Гуров после разлуки внезапно едет в город, где живет Анна Сергеевна — его возлюбленная — и встречается с ней в театре:

«Театр был полон. И тут, как вообще во всех губернских театрах, был туман повыше люстры, шумно беспокоилась галерка; в первом ряду перед началом представления стояли местные франты, заложив руки назад; и тут, в губернской ложе, на первом месте сидела губернаторская дочь в боа, а сам губернатор скромно прятался за портьерой, и видны были только его руки; качался занавес, оркестр долго настраивался».

Сценарист-ремесленник, конечно, написал бы попросту: «Театр. Много народу»,— и лишил бы сцену всего ее обрамления, всех деталей, той пристальности и тонкости наблюдений, которые столь присущи кино. Зритель увидел бы в фильме театр, толпу, но не увидел бы ни тумана повыше люстры, ни франтов с заложенными назад руками, ни губернаторской дочки в боа, ни этих рук (замечательная кинематографическая

деталь!), принадлежащих губернатору, который скрывается за портьерой... Значит, описание, созданное истинным мастером прозы, дает именно те детали, без которых нет подлинного кинематографа. И наоборот, чтобы быть кинодраматургом, надо владеть мастерством настоящего (а не ремарочного) художественного описания.

Но проследим дальнейшее течение чеховского отрывка (даю его в некотором сокращении):

«Вошла и Анна Сергеевна. Она села в третьем ряду, и когда Гуров взглянул на нее, то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека...

Вместе с Анной Сергеевной вошел и сел рядом молодой человек с небольшими бакенами, очень высокий, сутулый; он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски-скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер.

В первом антракте муж ушел... Гуров... подошел к ней и сказал дрожащим голосом, улыбаясь насильно:

— Здравствуйте.

Она взглянула на него и побледнела, потом еще раз взглянула с ужасом, не веря глазам, и крепко сжала в руках вместе веер и лорнетку, очевидно, борясь с собой, чтобы не упасть в обморок. Оба молчали. Она сидела, он стоял, испуганный ее смущением...»

Сценарист, полагающий, что главная и основная его задача — писать диалоги, несомненно, пустил бы в ход в этом эпизоде встречи все имеющиеся в его распоряжении реплики-междометия, бессвязные слова или выражения, вроде: «Как неожиданно... Я задыхаюсь... Вы ли это?..» и т. д. Чехов же только один-единственный раз прибегает к реплике, состоящей всего из одного простейшего слова: «Здравствуйте». Но это «здравствуйте», подготовленное всей поразительно разработанной немой тканью сцены (вплоть до удивительного и необходимейшего описания мужа Анны Сергеевны), звучит, как самый драматический монолог. А следующие за этой репликой подробности — и то, что Анна Сергеевна сначала взглянула на Гурова и побледнела, а потом уже с ужасом е щ е р а з взглянула на него, и то, что она крепко сжала в руке в м е с т е и веер и лорнетку, и то, что оба молчали, она сидела, а он стоял,— все эти подробности, конечно, неизмеримо сильнее любых междометий, любых слов, которые в данном случае действующие лица могли бы сказать, прошептать, пробормотать...

Значит, в сценарии (а перед нами чистейший киносценарий) немая ткань весьма часто выразительнее диалога, если написано это «немое» пером настоящего художника прозы.

Но как вести эпизод дальше, после того как Анна Сергеевна крепко сжала в руке лорнетку и веер, а Гуров стоял перед ней, и оба молчали? Здесь, как кажется, все же необходим диалог, дорабатывающий картину этой неожиданной встречи. Нет! Чехов и дальше ведет сцену без диалога, опять-таки средствами прозы, замечательной по своей сценической и кинематографической выразительности.

«Но вот она встала и быстро пошла к выходу; он — за ней, и оба шли бестолково, по коридорам, по лестницам, то поднимаясь, то спускаясь, и мелькали у них перед глазами какие-то люди в судейских, учительских и удельных мундирах, и все со значками; мелькали дамы, шубы на вешалках, дул сквозной ветер, обдавая запахом табачных окурков...»

И опять-таки это немое движение сильнее любых слов. В нем такое смятение души, такая сила любви и растерянности, что никакой диалог их не заменит. Надо поистине иметь глаз и ухо кинодраматурга, то есть видеть и слышать внутренний мир человека, выраженный в безмолвном движении, в беззвучном порыве, чтобы «найти» этих двух людей, бегущих по путанице лестниц и коридоров, мимо мундиров, шуб, вешалок, на сквозняке, по окуркам... Значит, и здесь оружие прозаика совпадает с оружием, с мастерством кинодраматурга.

Только теперь, когда все подготовлено немыми бурями многих сцен, следует несколько реплик:

«На узкой, мрачной лестнице, где было написано «ход в амфитеатр», она остановилась.

— Как вы меня испугали! — сказала она, тяжело дыша, все еще бледная, ошеломленная. — О, как вы меня испугали! Я едва жива. Зачем вы приехали? Зачем?..

...Она глядела на него со страхом, с мольбой, с любовью, глядела пристально, чтобы покрепче задержать в памяти его черты.

— Я так страдаю! — продолжала она... — Я все время думала только о вас, я жила мыслями о вас. И мне хотелось забыть, забыть, но зачем, зачем вы приехали?

Повыше, на площадке, два гимназиста курили и смотрели вниз, но Гурову было все равно, он привлек к себе Анну Сергеевну и стал целовать ее лицо, щеки, руки.

— Что́ вы делаете, что́ вы делаете! — говорила она в ужасе, отстраняя его от себя. — Мы с вами обезумели. Уезжайте сегодня же, уезжайте сейчас... Заклинаю вас всем святым, умоляю... Сюда идут!

По лестнице снизу вверх кто-то шел.

...Она пожала ему руку и стала быстро спускаться вниз, все оглядываясь на него... Гуров постоял немного, прислушался, потом... отыскал свою вешалку и ушел из театра».

Вот и весь отрывок.

Как скупы здесь реплики и какое сценическое напряжение в каждом абзаце прозы, сопровождающем их! Самые слова Анны Сергеевны как будто бы выражают немногое (и в этом их глубокая правда: ведь говорит человек смятенный, говорит лихорадочно), но немое наполнение эпизода (и узкая мрачная лестница, и взгляд, полный мольбы, любви и страха, и курящие гимназисты, и это: «стала спускаться вниз, все оглядываясь на него») настолько сильно, что все, даже самые незначительные слова пронизаны глубочайшим драматизмом. Вот это-то и есть кинематографическая взаимосвязь диалога и прозы.

Какие же выводы можно сделать из нашего маленького исследования?

Первый из них заключается в том, что кинематографический эпизод состоит отнюдь не из одного диалога, а представляет собой сложный комплекс, состоящий из диалога, немых деталей, безмолвных жестов и пауз, картин обстановки, природы.

Второй вывод: диалог только тогда кинематографически меток, точен и выразителен, когда он переплетен немыми элементами, причем эти элементы подготавливают диалог и аккомпанируют ему.

И третий вывод: проза в сценарии требует настоящего художника, потому что только истинный художник может найти те немые детали, которые создадут на экране жизнь, мысли, чувства и заменят излишние слова. Чем сильнее и глубже мастерство сценариста в области прозы, тем выразительнее, тоньше будет немой строй картины, тем меньше будет в ней

пустых реплик, словесных длиннот, тем кинематографичнее, действеннее, интереснее будет произведение.

Однако не всякий, пусть даже самый великий художник прозы дает нам то, что мы могли бы назвать «сценарным письмом». Чтобы писать сценарную прозу, надо видеть и слышать каждую фразу. Этим качеством в высокой степени обладал Чехов. Поэтому-то, раздумывая о проблемах кинодраматургии, так часто находишь у него поучительные примеры.

Не следует думать, что немым кускам фильма посильны только простые задачи. Нет, эти задачи бывают сложнейшими, такими, решить которые, казалось, мог бы только диалог. Вот отрывок из той же «Дамы с собачкой»:

«В Ореанде [они] сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, который ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет».

Ремесленник от кинодраматургии сказал бы — это не сценарий, потому хотя бы, что нельзя снять кадр: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты... и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет...» И допустил бы грубейший промах! Конечно же, это можно снять: мысль зрительно выражена уже тем, к а к сидят два человека, мужчина и женщина, над далеко шумящим морем, их позой, их лицами, их руками, соединившимися на миг в странный рассветный час, то есть выражена не потоком слов, а средствами немого зрелища, точного и лаконичного. Конечно же, перед нами запись сценарного кадра, подобно тому как сценарным, зримым кадром является и следующая за этим чеховская фраза, как будто столь же абстрактная:

«Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете...»

Тот же ремесленник от кинодраматургии попытался бы разъяснить эту мысль в диалоге и опять совершил бы ошибку: мысль уже выражена в пейзаже, в самой мизансцене, в скамье над обрывом, в море, постепенно озаряемом рассветными лучами. Причем выражено не только это: «все прекрасно на свете», но и дополнительный штрих: «если вдуматься».

Значит, подтекст немой сцены может быть настолько мощен и многообразен, что способен выразить самую сложную мысль, если только безмолвный строй сцены правильно найден. Но для того чтобы найти его и записать, надо быть прежде всего художником, и опять-таки художником прозы. Между тем, протестуя против «литературщины» в сценарии, иные кинодеятели протестуют именно против таких глубоко сценических элементов прозы. Грубейшая ошибка!

4

Итак, сценарий состоит из элементов диалогических и прозаических. Сценарная проза осуществляется на пленке при помощи целого ряда специальных кинематографических средств: тут и крупные планы, и так называемый второй план, и подтекст деталей и мизансцен, и характер перебивок, и манера операторской работы в данной сцене, и т. д.

Следовательно, сценарист не только должен видеть и слышать то, что он пишет, но и отчетливо понимать, какими кинематографическими средствами это будет выражено на экране.

В этом еще одна сложность специфики мастерства кинодраматурга. Как же можно было столько лет неустанно твердить, что этой специфики вообще нет?! И твердить, что задача сценария — только диалог!

Сценарист, работающий одним лишь диалогом, похож на композитора, который вздумал бы передать только одним инструментом силу и звучание оркестра. Сценарий — не ноты для одного инструмента, а если можно так выразиться, многоголосое, оркестровое письмо.

Искусство «многоголосого» написания сценария трудно. Оно в исключительно тонком чувстве кинематографической сцены, в прекрасном знании особенностей каждого инструмента кинематографической выразительности в отдельности, в четком понимании того, какой из них надо в каждом данном случае пустить в ход соло и как пользоваться самыми глубокими и мощными возможностями их сочетаний.

Это искусство — редкий гость в литературном сценарии; оно считается совершенно необязательным всеми редакторскими инстанциями, столь строгими ко всяким иным погрешностям. Инстанции обращают внимание только на диалог. И сценарист, видя это, в свою очередь верит только в диалог и опирается только на реплики.

К чему это приводит?

Ни к чему другому, как к бесчисленным переделкам сценариев по причине их полной профессиональной беспомощности, очевидной для режиссера даже самой «диалогической» школы.

Вот выписка из хорошего в целом сценария «Судьба Марины». Терентий приехал в село к своей жене Марине, чтобы добиться развода. Действие происходит в горнице Марины:

«Марина. Разлюбил?

Терентий. Не то, Марина, не то... Понимаешь, духовно я тебя перерос, ин-тел-лек-ту-аль-но! За это время я агрономом стал, а ты и сейчас в звене бураки полешь. Не растешь. А я не останавливаюсь, я посвятил себя науке. Если из-за тебя я останусь в селе, во мне погибнет ученый. Ты же не глупая женщина, можешь ли ты это допустить? А твое положение, если ты поедешь со мной в город? Ко мне будут приходить культурные люди — ученые, профессора. О чем им с тобой разговаривать? (*Мягко.*) Одна брошка чего стоит!

Инстинктивным движением, как бы защищаясь от слов Терентия, Марина закрыла рукой брошку.

Марина. Что ты от меня хочешь?

Терентий. Пойми, я тебя не принуждаю... По доброй воле прошу: дай согласие на развод.

Марина широко открытыми глазами смотрит на Терентия.

Терентий. Что ты на меня так смотришь? Думаешь, мне легко? У меня сердце кровью обливается! Я долго мучился, прежде чем решился на это. Но я не могу зарывать в землю своих способностей. Это выше моих сил!.. Я... я... я — гомо! Впрочем, для тебя латынь... (*Пренебрежительно махнул рукой.*)

Марина встала с кровати, подошла к большой фотографии в позолоченной рамке, висящей на стене. Это свадебная фотография Марины и Терентия: молодые, застывшие в счастливой улыбке лица. У Терентия на лоб спадает пышный чуб, на груди — бумажный цветок с бантом. Марина юная, красивая. Пухлый полуоткрытый рот. В руке, вытянутой вдоль колена, такой же бумажный цветок, у ворота белого платья — большая брошка.

Долго смотрит Марина на эту фотографию. Наконец оторвалась, напрягла все свои силы и спокойно, твердо сказала:

— Хорошо. Я дам тебе развод!»

Что можно сказать об этом диалоге? Прежде всего сразу чувствуется, что он слишком длинен для экрана, что здесь непомерно много слов.

В первой реплике Терентия, например, важно выразить словами лишь его утверждение, что он «перерос» Марину, что он теперь агроном, а она все еще бураки полет и что, следовательно, она ему не пара. Все остальное может и должно быть выражено немыми средствами — резким несоответствием одежды Марины и ее мужа, какими-то деталями обстановки и манер Марины, такими простыми, бесхитростными, «негородскими» в сравнении с «изысканностью» Терентия и его университетским значком. Запачканные грубые руки Марины, только что вернувшейся с поля, в контрасте с холеными руками Терентия дадут больше для внутреннего смысла этой сцены, чем все нагроможденные в ней слова. Надо только найти эту немую выразительность, а для того, чтобы найти, надо ее искать, а не «наворачивать» фразу за фразой. Найти и художественно, мастерски описать — именно в этом задача сценариста.

В том же первом абзаце есть один, исключительно сильный штрих. «Одна брошка чего стоит!» — восклицает Терентий. И Марина, как бы защищаясь от этих слов, закрывает брошку рукой.

Это крупный план. И в одном этом крупном плане — ключ всей сцены, ее кульминация и разрешение. Нет необходимости в дополнительных диалогах, чтобы увеличить эмоциональное воздействие сцены, — все будет лишь повторением, движением на холостом ходу. Здесь (крупным планом) отражена вся сила нанесенного Марине удара и вся горечь внезапно открывшегося ей понимания действительного отношения мужа. Ведь, вероятно, Марина надела брошку потому, что считала ее очень красивой, надела в наивном стремлении показаться мужу краше. И возможно, что эту брошку подарил ей когда-то сам Терентий в дни молодой их любви.

Одним своим невольным восклицанием Терентий добился в деле развода неизмеримо большего, чем мог бы добиться внушительной речью. Но автор не верит в силу крупного плана, в немую силу глаз и лица актера, оставленного наедине со зрителем. Не верит и продолжает писать слова, слова... Все они уже бесполезны. Нужно было средствами художественной прозы написать то, что чувствует, о чем думает, что вспоминает Марина, и суть сцены была бы ясна и для читателя и для актеров, а кинематографическая ее напряженность выиграла бы неизмеримо.

В сцене присутствует еще одна деталь, второй план: супружеская фотография, висящая на стене. Этот второй план, напоминая зрителю о былом, делает сцену еще более драматической и глубокой и в свою очередь резко уменьшает необходимость в каких-либо словесных изъяснениях. Но автор не замечает и этого: он надеется только на реплики.

Автор сценария Л. Компаниец, найдя две прекрасные немые детали — «брошку» и «семейную фотографию»,— не рассчитала их кинематографической силы, не учла их взаимодействия с диалогом и построила реплики так, будто этих деталей не было и в помине.

Между тем сцена, если учесть даже только одну немую силу «брошки» и «фотографии», могла бы принять такой вид:

«М а р и н а. Разлюбил?

Т е р е н т и й. Не то, Марина, не то... Понимаешь, духовно я тебя перерос, интеллектуально! *(Он взял Марину за руки, и мы увидели эти руки — грубые, темные, заскорузлые — рядом с белой, чистой рукой*

Терентия). За это время я агрономом стал, а ты и сейчас в звене бураки полешь *(махнул рукой)*. Одна брошка чего стоит!

Инстинктивным движением, как бы защищаясь от слов Терентия, Марина закрыла руками брошку. (Описание брошки, рассказ о том, почему Марина надела эту брошку и какое значение придавала ей.) Она стояла на фоне большой фотографии в позолоченной раме. (Следует описание фотографии.) Некоторое время так, в безмолвии, не замечая этой фотографии, стояла Марина. Потом, словно оторвалась от чего-то огромного, страшного, напрягла все свои силы и негромко сказала:

— Хорошо. Я дам тебе развод!»

Я убежден, что сцена серьезно улучшилась бы от такой переработки.

Правильное использование всей совокупности кинематографических средств приводит иногда к диалогу поразительной краткости и мощи. Один из примеров — известный эпизод из «Чапаева»:

«Прямо перед цепью (красноармейцев.— *Е. Г.*) из-за холмов, сверкая штыками, выходят колонны белых.

Они идут плотным сомкнутым строем. Это мало похоже на атаку...

Каппелевцы, как на плацу, не обращают внимания на выстрелы, мерно отсчитывают шаг под дробь барабанов...

Рота за ротой, появляются они из-за холмов, развертываются. И все тем же картинным «учебным» шагом движутся вперед...

Резко выделяется развернутое знамя.

Перед одной из рот с сигарой в зубах знакомый уже нам поручик.

Красноармеец в цепи невольно сплюнул:

— Красиво идут!

Сосед сочувственно кивнул головой:

— Интеллигенты!»

Как поразителен этот диалог по своей краткости и в то же время по своей политической и социальной остроте! Но для того чтобы эти две реплики могли с такой силой прозвучать с экрана, необходимо было обдуманно и точно ввести в действие целый хор других элементов, составляющих эпизод: тут и характер каппелевского марша, и грохот барабанов в грозной настороженной тишине, и резко выделяющееся развернутое знамя, и сомкнутый, словно на параде, строй, не рассыпающийся под выстрелами, а, напротив, смыкающий свои ряды, и крупные планы поручика с сигарой в зубах. Чем менее выразительным был бы «хор», тем менее выразительными показались бы реплики. Иными словами, этот замечательный диалог не мог бы существовать просто как сумма двух реплик, он существует, поскольку является элементом мощного комплекса выразительных средств всей сцены. Таким-то и должен быть кинематографический эпизод.

* * *

Вывод, на мой взгляд, ясен. Предстоит резкое увеличение числа выходящих картин.

Чтобы обеспечить эти новые нормы выпуска, нужен крупный и крепкий отряд п р о ф е с с и о н а л ь н ы х кинодраматургов. И надо воспитывать этот отряд не на дилетантизме, не на презрении к особенностям и трудностям профессии, а на изучении этих особенностей, на глубоком и творческом проникновении в специфику мастерства, столь еще мало исследованную.

Одной из существенных сторон этой специфики — вопроса о построении прозаических элементов киносцены — я и попытался коснуться в данной статье.

Э. ТИССЭ
Заслуженный деятель искусств РСФСР

ПРОТИВ СЕРОСТИ И ШТАМПА В ОПЕРАТОРСКОМ ИСКУССТВЕ

Когда молодое советское киноискусство впервые вышло на международную арену, оно сразу завоевало восторженную признательность прогрессивных художников и зрителей своим новаторством. «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» покоряли революционным пафосом содержания, глубиной и точностью воссоздания на экране больших социальных явлений. Это было поистине новое слово, которое не могло бы быть произнесено существовавшим до того времени изобразительным языком кинематографа с помощью привычных приемов и средств выражения. Новое содержание требовало и новых соответствующих ему форм. В самом деле, немыслимо представить, чтобы героическая, волнующая эпопея восстания «Потемкина» излагалась на экране светописью бесстрастной, ровной, проработанной тщательно, но по внутренней своей творческой логике не адекватной стремительно и насыщенно развертывающемуся действию.

Изобразительный язык ранних произведений советского киноискусства, ставших уже классическими, прозвучал как откровение потому, что, новаторски используя и расширяя известные уже приемы и способы съемки, применяя новые, он был неотделим от изображаемого, помогал выявить его содержание, авторскую мысль. Он формировал атмосферу фильма, эмоциональную окраску, создавал его ритм, пафос.

Особенности изобразительного решения, проявившиеся в первых значительных произведениях нашего киноискусства, стали основой советской школы операторского мастерства, которую всегда отличало проникновение в идейный, образный строй вещи, стремление наиболее полно и ярко выявить этот строй.

Нет необходимости останавливаться здесь на многочисленных примерах, подтверждающих, что именно на этом пути росло, крепло, развивалось мастерство советских операторов-художников. Смело используя в своей работе различные виды съемок, применяя всевозможные виды освещения, творчески решая вопросы композиции кадра, ритма, снимая эпизоды с учетом как внутрикадрового движения и композиции, так и их развития в соседних кадрах и эпизодах, в монтажной последовательности, кинооператоры внесли много ценного в формирование общего стиля произведений передового, глубоко идейного, реалистического киноискусства страны социализма.

Важно при этом отметить, что при наличии общих принципов изобразительного решения, свойственных всем советским фильмам, всем мастерам искусства светотени, каждый из операторов развивал свои индивидуальные, только ему присущие свойства, определенную творческую манеру письма. Профессионалу нетрудно уже по первым эпизодам, по «запевке», узнать творческий почерк того или иного оператора так же, как легко отличаем мы характерные особенности режиссера-постановщика.

В задачу данной статьи не входит анализ операторского мастерства наших ведущих художников-кинооператоров, рассмотрение особенностей их творческой палитры, применяемых ими изобразительных средств — всего того, что отличает одного мастера от другого. Нет необходимости и детально останавливаться на общих тенденциях, характерных для творчества советских художников светописи. Важно здесь подчеркнуть лишь основную мысль: замыслы драматурга и режиссера, воплощаемые актерами и реализуемые в декорациях или на натуре, находят свое зримое выражение на экране только через посредство кинооператора. Следовательно, глубокое проникновение оператора в существо этих замыслов и подчинение всех изобразительных средств, находящихся в его распоряжении, раскрытию идейно-художественной задачи, поставленной авторами, может привести к созданию значительного произведения киноискусства. А это возможно, когда оператор так же хорошо, как и все другие, работающие над фильмом, знает жизнь, которую он изображает, знает героев, среду, в которой развертывается действие, материал, лежащий в основе сюжета. Тогда он становится не фиксатором подготовленной режиссером мизансцены, а художником-соавтором фильма, обогащающим авторский замысел, активно участвующим в формировании идейно-творческой концепции фильма и доносящим эту концепцию в наиболее яркой, убедительной, волнующей форме до зрителя.

Разговором на эту общую тему я не случайно начинаю статью, посвященную оценке операторского мастерства в конкретных фильмах, вышедших на экраны за последнее время. Именно к размышлению об общих задачах, стоящих перед оператором-художником, и привела меня попытка оценить в целом сегодняшний идейно-творческий уровень операторского мастерства, тенденции его развития.

Дело в следующем: восстанавливая в памяти один за другим фильмы прошлого года, неизменно приходишь к выводу, что в адрес операторского решения многих из них следует высказать сравнительно немного похвал и гораздо больше критических замечаний и претензий.

Начнем хотя бы с «Таинственной находки». В этом фильме речь идет о школьниках, обнаруживших в пещере старое оружие и выясняющих много любопытного из прошлого своего края. События развиваются в школе, в домах ребят, в пещере, в походе; в повествование включена и экранизация исторического эпизода. Словом, если говорить о «фактуре», материал для оператора, по крайней мере внешне, — благодарный. Но ни сценаристом, ни режиссером он не был согрет внутренним ощущением важности, ценности, цельности показываемого; авторы не раскрыли большой «сверхзадачи», которая должна красной нитью проходить через все произведение и чувствоваться в решении каждой частной задачи, каждого эпизода, кадра, детали. Отсюда и в изобразительном решении этого фильма, выполненного внешне более или менее эффектно, ощущается какая-то приземленность, бытописательство, особенно в первых эпизодах — на берегу моря, в школе, на квартире. Примитивна романтичность эпизода в пещере. Совсем по-иному даны исторические эпизоды — здесь жизнь и быт людей показаны сусально, неубедительно. Это,

конечно, прежде всего связано с авторской и режиссерской разработкой. Эпизоды лыжного похода ребят напоминают документальные кадры об альпинизме, а монтированная вперебивку с ними сцена в избушке (где укрылись от бури двое героев) заполнена нарочитым психологизмом и в подаче крупных планов детей и в обыгрывании всех обстоятельств их разговора по душам. Такая упрощенность решения, видимо, рассчитанная на восприятие детского зрителя, по меньшей мере спорна.

Как видим, изобразительному решению этого фильма свойственна разностильность. Операторы (главный оператор Г. Егиазаров), следуя за развитием сюжета, отвечают только на те частные задачи, какие выдвигает перед ними съемка данной сцены, куска, эпизода, не учитывая места и роли снимаемого материала в общей композиции фильма и в развитии идеи произведения.

Возьмем другой фильм — «Дети партизана» (главный оператор А. Булинский). Это — произведение со сложной приключенческой фабулой, с участием диверсанта-шпиона и врага-предателя, со «страшными» эпизодами ночевки детей в глухом лесу, опасным путешествием через болота и т. д. Решается же фильм в плане обычного описательного повествования, без попытки придать сюжету определенную, диктуемую жанром окраску. Даже при таком режиссерском решении можно было именно изобразительными средствами выявить жанровые черты, вести рассказ в единой и целеустремленной стилевой манере, подчеркнуть опасность, серьезность положения в одних эпизодах, оптимизм, уверенность в конечном успехе — в других. Нельзя, чтобы съемочный аппарат,— а это глаз художника! — бесстрастно фиксировал то, что попадает в поле его зрения, не делая различия между героем и врагом, между тем, что́ является для развития идеи произведения главным и что́ — второстепенным.

Такой же бескрылостью, отсутствием выдумки, направленной на более яркое, поэтическое, впечатляющее выявление сути произведения, отмечена и операторская работа в «Команде с нашей улицы» (оператор М. Черный). Суматошится команда дворовых футболистов на экране, в этой же суматохе приводится в порядок территория стадиона, беседуют между собой юные и взрослые герои фильма — и все это запечатлено в неорганизованно сменяющихся на экране кадрах, эпизодах, неизвестно почему снятых именно так, а не иначе, именно в данном построении, ритме, протяженности...

Особое внимание хочется обратить на то, что нечто подобное происходит и в фильмах, снятых не молодыми, а опытными, квалифицированными мастерами. Конечно, и «Случай в тайге» (операторы Ж. Мартов и И. Шатров) и «Огни на реке» (оператор Б. Монастырский) по профессиональному уровню намного выше, чем только что указанные картины. Суровые сибирские пейзажи, своеобразие характеров героев хорошо переданы и подчеркнуты операторскими средствами в «Случае в тайге». Безбрежность просторов, воздух села, расположившегося над Днепром, мягкий колорит придают «Огням на реке» своеобразную прелесть. И все же проявленные здесь профессиональные навыки, мастерство, умение, опыт не сливаются с единым стилистическим решением фильма в целом: все это лишь высококачественная съемка событий, происходивших перед объективом камеры. И пусть даже эта съемка воссоздает атмосферу места действия, своеобразие участников событий, но она не поднимается до высоты художественного обобщения, не создает целостного образа произведения, не определяет его поэтики, его особых стилевых качеств, не придает ему единого творческого дыхания, вне которого нет подлинного произведения искусства.

То, что говорилось о «Таинственной находке» и «Детях партизана», можно полностью отнести и к таким фильмам, как «Тайна горного озера» (операторы Н. Дильдарян и Д. Фельдман), «Бай и батрак» (оператор Н. Рябов), «Поэма о любви» (главный оператор М. Аранышев, оператор А. Коваль) и другие.

К этой же группе фильмов в известной мере примыкают и такие, как «Веселые звезды» (операторы В. Николаев и М. Гиндин), «Мы с вами где-то встречались» (оператор Ю. Екельчик). Здесь творчество мастеров-операторов было связано обзорностью, раздробленностью эпизодов. Построенные как фильмы-обозрения, фильмы-концерты, эти произведения толкали операторов на тот же неверный путь, по которому шли авторы фильмов-спектаклей, обильно снимавшихся в недавнем прошлом и резко ограничивавших возможности применения особых выразительных средств, свойственных киноискусству.

Правда, ряд эпизодов «Веселых звезд» решен умело, оригинально, интересно, однако в целом здесь нет единого стиля, сквозного замысла, последовательного осуществления определенной творческой задачи. То, что хорошо для обычного эстрадного концерта с его антрактами, занавесом, сменой разнохарактерных номеров, явно не подходит для кинозрелища, которое продолжается без перерыва полтора-два часа и должно развертываться в какой-то своей особой логической последовательности. Конечно, эпизоды поездки Тарапуньки и Штепселя, да еще с остановкой на какой-то станции для участия в колхозной свадьбе, трудно объединить в едином стилевом изобразительном решении с эпизодами выступления Леонида Утесова. Однако, мне кажется, даже те небольшие возможности, какие предоставлял драматургический материал для изобразительного решения всего фильма в определенном ключе, полностью не использованы.

То же можно сказать про фильм «Мы с вами где-то встречались», а также «В праздничный вечер» (операторы Э. Савельева и Ф. Добронравов).

Следует остановиться и на другой группе фильмов, целиком «игровых», сюжетных и, следовательно, поддававшихся решению углубленному, продуманному, вытекающему из материала, из авторского замысла. Это фильмы «Честь товарища» (оператор В. Левитин), «Судьба Марины» (оператор В. Войтенко), «Командир корабля» (операторы В. Филиппов и А. Герасимов), «Аттестат зрелости» (оператор С. Шейнин), «Богатырь» идет в Марто» (главный оператор А. Мишурин), «Об этом забывать нельзя» (главный оператор В. Рапопорт). Они весьма различны по уровню операторского мастерства. К примеру, в «Чести товарища» операторская работа, выполненная в контрастных изобразительных приемах, с хорошо проработанными деталями, в лучшем случае не мешает восприятию фильма, но мало что к нему добавляет. Почерк оператора «Об этом забывать нельзя» определенный и строгий, ярко выявлена атмосфера действия, усилены, подчеркнуты моменты, необходимые для уяснения смысла и значения происходящего.

Что же касается «Аттестата зрелости» или «Командира корабля», то, говоря строго, операторской работы в них не чувствуешь. Очень хорошо, когда не замечаешь, как, какими средствами, с помощью какой техники художник выразил свою мысль, а также, когда не обнажаются приемы режиссуры, но видны только ее следствия, когда не чувствуешь актера, но воспринимаешь только созданный им образ. Операторская работа в таких замечательных фильмах, как «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», также ведь не бросается в глаза; она органически входит в общий строй фильма как неотъемлемое его слагаемое. Но в картинах «Аттестат

зрелости» и «Командир корабля» не замечаешь особенностей изобразительного решения потому, что попросту этих особенностей нет, оно не отмечено какими-либо характерными качествами. Порой чувствуется, что обдумыванию и обсуждению декораций, композиции кадра и эпизода, установке света, точного монтажного места снимаемого куска в ряду других было уделено много времени и внимания, однако оператор пришел на съемочную площадку и, заботясь только о своих операторских делах, холодно, спокойно снял все подготовленное к съемке. Если есть в фильме буря, она снята вроде как правильно: бушуют волны, молнии бороздят небо, героически борются со стихией люди. Если есть бал, он снят тоже правильно: праздничные наряды, кружатся пары, их обвивает серпантин, а на фоне общего веселья какая-то парочка, уединившись, обсуждает свои интимные дела (крупный план). При этом правильно выбраны и применены и подсветка, и различные съемочные точки, ракурсы и наезды, и отъезды, а в итоге все же нельзя отделаться от впечатления, что все это уже было, уже видено в каких-то других картинах. Есть такой бал в «Аттестате зрелости», есть такая буря в фильме «Богатырь» идет в Марто», есть там и демонстрация трудящихся, встречающих советский корабль за рубежом, похожая на кадры кинохроники, есть в «Командире корабля» ущелья и подводные рифы, выглядящие явно неестественно, есть в «Судьбе Марины» торжественное заседание, похожее на многие заседания, ранее показанные на экране.

Слов нет, в каждом из упомянутых фильмов есть и творческие удачи, и безукоризненные куски, и находки, говорящие о том, что в общем-то нашим операторам свойственна высокая культура изобразительного решения, профессиональное умение, зрелость, порой мастерство. Но все же хочется по большому счету заявить во всеуслышание: во многих наших фильмах мы стали упрощенно решать изобразительные задачи, скатываясь порой к натурализму, злоупотребляя штампами. Весь изобразительный строй фильма часто оказывается безликим, серым, бледным, лишенным изобразительности, выдумки, творческой фантазии; смелые, горячие поиски, дерзания уступают порой место холодному ремеслу, при котором достаточно математических расчетов и ловкого применения накопленных навыков и средств.

Надо объявить решительную борьбу серости, посредственности в изобразительном решении наших фильмов, адресованных великому советскому народу — строителю коммунизма, рассказывающих о его славных делах и днях.

Надо не только не сдавать завоеванных позиций, а идти вперед в борьбе за высокое мастерство, развивая славные традиции, обогащая их своей творческой практикой, неуклонно овладевая новыми творческими высотами.

Именно для напоминания о наших лучших традициях и понадобилось повторение известной, но, видимо, иногда забываемой истины: оператор, как соавтор фильма в его изобразительной части, должен проделать не меньшую работу, чем остальные авторы, для глубокого проникновения в существо идейно-творческого замысла драматургического произведения в целом, для понимания задачи каждого образа, каждого эпизода, каждой детали будущей картины. У такого оператора-художника фильм получится ярким, целеустремленным, глубоким, верным жизненной правде, волнующим и впечатляющим — подлинным произведением высокого искусства.

Все наши фильмы могут и должны быть такими. Для этого необходима повышенная требовательность к мастерству. Вот почему я умышлен-

но заострил внимание на недостатках некоторых новых кинопроизведений, быть может, несколько умалив их достоинства. Вот почему, переходя к фильмам, кажущимся мне наиболее удачными в отношении традиций и принципов, которые нам надлежит развивать и совершенствовать, я буду не менее строгим и к их недостаткам.

Речь пойдет о фильмах «Школа мужества» (оператор Т. Лебешев), «Великий воин Албании Скандербег» (главный оператор Е. Андриканис), «Верные друзья» (оператор М. Магидсон), «Стрекоза» (оператор Т. Лобова), «Большая семья» (главный оператор С. Иванов), «Испытание верности» (главный оператор В. Павлов). Все эти произведения отличает конкретность, ясность операторского почерка, определенность и единство стилевой изобразительной манеры, ее полное соответствие основным идейно-творческим задачам, стоявшим перед создателями фильмов.

Как различны тема и материал, скажем, «Школы мужества» и «Великого воина Албании Скандербега», так различна и поэтика их киноязыка. Суровость революционных лет, тяжесть боевых будней отряда красногвардейцев и романтика борьбы для юного героя — все это выражено в изобразительном строе «Школы мужества» сконцентрированно и в то же время без нажима на внешние эффекты, с тонким чувством меры и подкупающей правдивостью. В «Великом воине Албании Скандербеге» мы ощущаем величавую монументальность, приподнятость повествования о легендарном герое, особую живописность, оправданную и временем и местом действия.

«Большая семья» и «Испытание верности»—фильмы, близкие по теме, по материалу. Однако как различен их изобразительный строй! Полнокровное, реалистическое, полное бытовых подробностей повествование в первом (особенно хорош в нем «второй план» — фон, на котором проходит жизнь семьи Журбиных) и опоэтизированная повесть о Москве, о советских людях, их больших чувствах — во втором.

Можно сказать, что оператор «Стрекозы» нашел подлинное «единое дыхание» для жизнерадостного, светлого рассказа о делах и днях своих героев. Эпизоды в декорациях и на натуре, групповые и камерные сцены кажутся одинаково насыщенными солнцем, воздухом, звучат бодро и оптимистично, даже когда героиня плачет. Снимая отдельные куски, Т. Лобова здесь не упускала из виду целое. В «Верных друзьях» М. Магидсон умело выявил, донес комедийный строй рассказа в целом. Рисунок этого рассказа, все время оставаясь реалистическим, выявляет такие стороны действительности, которые придают изображению легкость, комедийную условность и оправдывают неожиданность и некоторую необычность возникающих ситуаций.

И все же большое и сложное искусство светописи, способное активно участвовать в определении всех идейно-творческих особенностей фильма, а также общего настроения, психологического ключа, в котором он воспринимается, искусство, обладающее огромной силой воздействия на зрителя, проявлено даже в этих хороших фильмах, по-моему, далеко не в полной мере. Мало в них решений смелых, оригинальных, приковывающих внимание, заставляющих восторгаться.

А вспомним чудесные кадры из «Земли» А. Довженко (оператор Д. Демуцкий), когда просторы неба, крупно снятые головы подсолнечника и проплывающий на этом фоне где-то внизу гроб с телом умершего деда живописными средствами (хотя фильм был черно-белым) передавали глубокую философскую мысль автора. Можно вспомнить из старых фильмов много кадров, эпизодов, смелое и целеустремленное решение которых вызывало на просмотрах бурные аплодисменты, адресованные

художнику-оператору. Вспомним об этом, чтобы подчеркнуть: за последнее время наши операторы ослабили свою творческую активность, в их работах не чувствуется смелой дерзновенности замыслов, поисков путей нового подъема мастерства. Отдельные удачи не могут нас успокаивать. Пусть выделяется на общем фоне уровень изобразительного решения упомянутых фильмов, пусть интересно, своеобразно операторское мастерство таких картин, как «Шведская спичка» (операторы И. Гелейн и В. Захаров), «Анна на шее» (оператор Г. Рейсгоф), «Герои Шипки» (главный оператор М. Кириллов), окрашенное определенным настроением, выдержанное в едином стиле, но ведь и в них не сказано нового, свежего слова и они не поднимают на новую высоту мастерства художника-оператора. К тому же для изобразительной стороны фильмов последнего времени вообще характерны отсутствие активной творческой фантазии режиссера и оператора, упрощенность решений, серость, ремесленнический примитивизм.

Правда, следует сказать, что к этому зачастую толкал операторов и режиссеров драматургический материал. Сценарий большого дыхания, содержащий волнующую тему, глубокие и сильные образы героев, пусть не масштабные, но значительные события, требует от оператора и режиссера отхода от бесстрастного бытописательства, от пассивной фиксации не очень интересных обстоятельств, в которых действуют не очень интересные герои. При реализации хорошего сценария плохая операторская работа вступает в противоречие с темой и материалом. Но ведь, с другой стороны, и слабый сценарий предоставляет оператору возможности для преодоления посредственности, для обогащения произведения, углубления его, максимального выявления и раскрытия рационального зерна, которое, видимо, и обусловило принятие его к постановке. Вот в этом-то направлении операторы и режиссеры в последнее время работали мало. Больше того, ничего не добавив к авторскому и режиссерскому решению одних фильмов («Аттестат зрелости», «Командир корабля» и другие, предоставляющие все же для оператора материал благодарный), они в других даже усугубляли недостатки драматургии и режиссуры (к примеру, «Судьба Марины»).

Я сознательно не вдавался здесь в подробный анализ операторских средств и приемов, не показал, удачно или неудачно были применены они в том или ином эпизоде того или иного фильма. Дело ведь не в профессиональной подготовленности наших операторов — этому их учили во ВГИК, это они освоили на производстве; они умеют делать все, что нужно, умеют снимать хорошо. Главным мне казалось заострить вопрос о повышении идейно-художественных требований к оператору, напомнить ему, что он является автором изобразительного решения, определяющим ту форму, в которую будут воплощены идеи, мысли, чувства произведения. Подлинно творческий замысел всегда окрашен определенными эмоциями, вызывает и эти эмоции и соответствующую реакцию на них, создает настроение зрителя. Простая фиксация действия, как бы технически хорошо ни была она осуществлена, не может способствовать возникновению у зрителя тех мыслей, чувств, эмоций, на которые рассчитывают авторы. Изобразительный строй фильма должен быть богат мыслью и чувством, окрашен определенным настроением — без этого он не возбудит реакции зрителя. Об общем эмоциональном строе фильма, во многом определяемом именно его изобразительной структурой, операторы стали порой забывать, низводя свою ответственную роль до выполнения профессионально-технических функций.

Высокая и строгая требовательность к себе как к художнику — важнейшее условие повышения изобразительной культуры наших филь-

мов. Эта требовательность к себе должна быть дополнена и умножена повышением взыскательности к оператору и к режиссеру со стороны творческой общественности киностудий.

На «Мосфильме» сейчас проводится в этом направлении большая работа. В частности, организуемое при дирекции студии бюро операторского мастерства будет знакомиться с операторскими экспликациями фильмов, со снятыми пробами, которые явятся не только пробами актеров, но одновременно и декораций и общего характера изобразительного решения. Основная задача бюро — способствовать максимальному повышению художественно-изобразительного и технического качества всех выпускаемых студией фильмов.

Предстоит большая работа по нормализации всего процесса реализации изобразительной стороны фильма. Надо мобилизовать общественные усилия на борьбу со всякого рода штампами, серостью, примитивизмом в операторской и режиссерской трактовке произведения. Надо также упорядочить систему выдвижения молодежи на самостоятельную операторскую работу и помочь дебютантам в их деятельности.

Серьезную роль в повышении операторского и режиссерского мастерства могут и должны сыграть создаваемые сейчас творческие мастерские, в структуре и системе которых следует предусмотреть возможности для широкой разработки всех вопросов, связанных с изобразительным решением подготовляемых фильмов.

* * *

Фильмы наши должны быть глубокими по содержанию, яркими по художественной форме. Рост киноискусства немыслим без дальнейшего развития всех компонентов произведения, в том числе и его изобразительной стороны. Путь к этому — живое и взволнованное творчество, вдохновенные поиски ярких и впечатляющих средств выражения, дерзновенное, смелое новаторство, направленное к лучшему выражению больших идей и чувств, лежащих в основе произведений советского киноискусства. И для этого прежде всего надо объявить решительную борьбу ремесленничеству, бытовизму, граничащему с натурализмом, бескрылой фиксации материала «на высоком техническом уровне», борьбу со штампами, борьбу против снижения того высокого мастерства, которое уже достигнуто в лучших наших фильмах. Это мастерство должно и дальше развиваться, совершенствоваться от картины к картине на основе знания жизни, законов ее развития, овладения всеми «секретами» творчества и профессионального мастерства.

Д. БАБИЧЕНКО

ПРЕДОСТАВИТЬ СЛОВО САТИРЕ!

Рисунки автора

Надо ли говорить о том, что нам нужна сатира, что мультипликационное искусство может и должно широко использовать свои возможности, особенно в жанре сатиры? Казалось бы, это настолько элементарно, что меньше всего нуждается в доказательствах. И все же на деле сатирических фильмов очень мало, они так редко появляются на экране, что об этом приходится и говорить и писать.

На экран вышли сатирические басни С. Михалкова, объединенные в двух мультфильмах: «Лесной концерт» и «На лесной эстраде». Кроме того, по сценарию Михалкова сделан сатирический киноплакат в объемной кукольной мультипликации «Злодейка с наклейкой». По сценарию Л. Ленча поставлен двухчастный фильм «Подпись неразборчива».

Выход на экран сатирических фильмов — явление столь редкое, что многим показалось, будто эти фильмы — первые сатирические пробы в мультипликации. Это неверно.

Сатира в мультфильме имеет уже свою многолетнюю историю, правда, омраченную многими неудачами. Поэтому стоит рассказать о долгой борьбе за создание самого необходимого жанра в мультипликации и о том, что из этого получилось.

Советские мультипликаторы периодически обращались к постановке сатирических произведений. В различных мастерских (поскольку до 1936 года не существовало специальной студии мультипликационных фильмов) предпринимались неоднократные попытки освоения сатирического жанра. Режиссер Н. Ходатаев и художник Г. Ечеистов в 1933 году осуществили постановку сказки Салтыкова-Щедрина «Органчик». Это была большая, серьезная работа, но, к сожалению, весь творческий запал художников был направлен на решение формальных изобразительных задач и меньше всего на раскрытие замысла великого сатирика. Фильм не был похож на своих предшественников, но он не нашел и последователей. Весьма удачные композиции художника, решенные в стиле гравюры, оказались малоподвижными и, конечно, не решали сложных задач художественного воплощения сатирической сказки Щедрина.

В мультипликационной мастерской «Межрабпомфильма» работала большая квалифицированная группа художников, поставившая одновременно несколько фильмов. Острую и сильную сатиру «Блэк энд уайт» (по В. Маяковскому) поставили в 1932 году режиссеры И. Вано и

Л. Амальрик. Скупой, лаконичный и выразительный язык черно-белой графики, выполненной в полном единстве с бичующим словом Маяковского, и великолепный ритм движений ставят этот фильм в ряд лучших сатирических произведений мультипликации.

Значительную по тому времени (1932 год) двухчастную сатирическую «Сказку про белого бычка» поставили режиссеры Л. Атаманов и В. Сутеев. Этот фильм отличался музыкальностью, пластикой движения, выразительной и сочной графикой. На протяжении многих лет отличная работа художников этого фильма служила образцом для молодых художников. Но сценарий его был весьма примитивен и неинтересен.

Режиссеры И. Вано, В. и З. Брумберг совместно с художником В. Покровским поставили в 1934 году сатирическую «Сказку о царе Дурандае». Выполненная в острой гротесковой манере, она отличалась единством графической формы с социальной направленностью произведения. Остро и свежо была написана композитором А. Александровым музыка к фильму.

Коллектив «Межрабпомфильма» задумал также целый ряд комедийных и сатирических фильмов с одним постоянным героем — Кляксой (авторы Л. Атаманов, Д. Бабиченко, А. Беляков и В. Сутеев). Появление такого героя обещало много интересного, но — увы! — после двух одночастных фильмов карьера Кляксы закончилась...

К 1933 году относится и создание периодического киножурнала «Крокодил», над которым на фабрике «Совкино» работал ряд режиссеров и художников-мультипликаторов в содружестве с журналистами. Идея такого издания, бесспорно, похвальная. Очень важно и правильно было то, что журнал делали режиссеры и художники разных творческих почерков.

Для руководства этим большим делом необходим был крупный мастер, который смог бы правильно организовать и постоянно направлять отдельные режиссерские группы. Но такого руководителя не оказалось. Во главе были не творческие люди, а равнодушные администраторы, и полезное дело двигалось не успешнее, чем воз с поклажей у Лебедя, Рака и Щуки. А вскоре и вовсе развалилось.

Большую работу в то время вел энтузиаст сатирического жанра режиссер А. Иванов. С 1924 по 1954 год им было поставлено двенадцать сатирических фильмов, высмеивающих зарубежных врагов Советского государства и наших внутренних врагов — тунеядцев, бюрократов, паникеров и подхалимов. Иванов воспитал ряд талантливых художников-сатириков.

В 1936 году была организована (существующая и поныне) киностудия «Союзмультфильм», объединившая всех московских художников-мультипликаторов. Режиссеры и художники новой студии настойчиво продолжают работать над созданием сатирических произведений. Сценарный отдел студии привлекает новых авторов-сатириков. Выходят в свет два киножурнала на внешнеполитические темы. В каждом журнале было несколько сюжетов по сто—сто двадцать метров. Кроме того, все режиссерские группы были заняты короткими сатирическими сюжетами на злободневные темы борьбы за трудовую дисциплину, за уплотнение рабочего дня и т. п.

Нет нужды перечислять всю продукцию студии за два десятилетия ее существования. Но важно отметить, что, несмотря на упорную работу многих художников в различных направлениях (плакат, басня, фельетон), сатирический жанр в мультипликации не получил должного признания общественности. Не было и необходимой поддержки со стороны руководства кинематографии. В лучшем случае фильмы не отвергались. Их при-

нимали молча — безрадостно, но и без выражения какого-либо неудовольствия.

«Болельщикам» сатиры надо разобраться в причинах неудач. Ведь мы и дальше будем продолжать творческие поиски и практическую борьбу за этот важный и нужный жанр.

Какова была сценарная основа создания сатирических фильмов?

В отношении выбора темы все обстояло весьма благополучно. Темы были значительные, наинеобходимейшие. И разнообразные. Да и выбирать их не трудно было. Всегда под рукой комплекты «Крокодила», любые газеты, обширная информация... Для написания сценариев приглашались опытнейшие сатирики-профессионалы. Все они прекрасно знали свое дело, с успехом работали в газетах и журналах, хорошо понимали не только значение кино вообще, но и выразительные возможности динамического искусства мультипликации. Мы, художники, говорили с ними на родном для нас языке.

Режиссеры и художники студии прилагали все свое умение и мастерство, чтобы наилучшим образом реализовать сценарный замысел. Работа, как правило, шла горячо и энергично. Коллектив художников, мультипликаторов, фазовщиков — все исполнители фильма были увлечены важностью и значительностью задачи и отдавали любимому делу все свои силы. Но когда мы приходили к финишу, нас почти всегда ожидала неудовлетворенность, а то и разочарование. Это не от излишней взыскательности. Нет! По-настоящему цельного сатирического произведения не получалось. Были отдельные куски, остроумные находки, удачные детали — и только.

Главная беда заключалась в том, что у нас, по существу, не было ни сценария, ни подготовительного периода!

Прошло много лет, и теперь, поднявшись на несколько более высокую ступень развития производства фильмов, мы лучше видим, как несерьезно и непрофессионально мы подходили в прошлом к началу своей работы.

В чем заключалось начало работы?

После выбора темы и приглашения авторов для написания сценария начиналась беседа с автором в кабинете директора студии.

— К какому сроку нужен сценарий?

— Дорогой мой, все сроки уже прошли.

— Я постараюсь... Может быть, завтра принесу заявку...

— Она нужна была вчера. Завтра уже требуется сценарий!

— Да, но... Это же серьезное, ответственное дело.

— Поэтому мы и пригласили вас. Ведь это актуальная тема. Мы не имеем права опаздывать с ней!..

В таком духе беседа заканчивалась, заключался договор.

Автор писал сценарий неделю. Редко — месяц.

Мы все верили — и это было главной ошибкой — во всепобеждающую силу актуальности темы. Стремясь угнаться за актуальностью, спешили мы во всем, включая и редактирование сценария. В спешке его принимали с недоработанным сюжетом, с неоформленным диалогом, с ненаписанными песнями. И без оглядки запускали сценарий в производство, торопясь во что бы то ни стало прийти к финишу в срок.

— Вам бы только не опоздать! — твердят нам, поручая постановку фильма.

— Мне бы только поспеть!— думает режиссер и мчится во всю прыть сначала в подготовительный период, а затем и в производство с незаконченным сценарием, на ходу записывая актеров, на бегу принимая музыку от композиторов, а большей частью оставляя музыку на последующую

А. Иванов — рекордсмен на короткометражных дистанциях

запись. Конечно, режиссер знает, что все это портит фильм, но что же делать? Важнее всего — поспеть во-время!

Но актуальность темы не означает снижения требований к качеству. Наоборот, именно в силу жизненности темы, ее остроты необходимо повысить требовательность. Все должно быть точно в сатирическом фильме: каждое слово, произнесенное актером, каждое движение, каждая найденная деталь. Недаром называют сатиру снайперским искусством!

Как же трудно, создавая фильм на ходу, приводить в порядок сюжет, образную характеристику, ясность монтажа и так далее!

Ну, а если не спешить? Нет, это исключено. Нельзя опаздывать, делая актуальный, злободневный фильм,— он просто никому не будет нужен.

Как же быть? Видимо, нам сейчас следует опять вернуться к началу работы и заново продумать организационные и творческие вопросы, чтобы совместить сжатые сроки производства с высокими требованиями к качеству фильма.

Обратимся к сатирическим фильмам, которые были выпущены студией за последние годы.

В фильме «На лесной эстраде» (режиссер И. Аксенчук, художники Е. Галей, М. Скобелев, Б. Степанцев) выделяется басня С. Михалкова «Заяц во хмелю». Здесь много хороших режиссерских деталей, остроумны композиционные решения, великолепно сделан выход захмелевшего Зайца, лаконично и остро показана встреча со Львом. Весь фильм идет в хорошем темпе, без затяжек. Бесспорная удача, особенно радостная еще и потому, что это работа молодых постановщиков.

Однако другая басня — «Осторожные птицы», — вошедшая в этот же фильм, значительно слабее. Затянута и недостаточно понятна экспозиция, что сразу же ослабляет интерес зрителя. Вероятно, и соседство этой басни с такой блестящей и популярной, как «Заяц во хмелю», не совсем удачно.

«Лесной концерт» (режиссер И. Вано, художники М. Ботов, К. Карпов, А. Савченко) также состоит из двух басен С. Михалкова («Слон-живописец», «Две крысы»). Каждая из басен сделана интересно и остроумно, но сочетание их в одной программе опять-таки не очень органично.

В дальнейшем, соединяя два коротких сюжета в одночастный фильм, нужно делать это не случайно, а подчиняя определенному принципу, скажем, общности сатирической задачи или, наоборот, решению одной темы с разных позиций.

Смотрятся обе басни с большим интересом. «Слон-живописец» сделан изобретательно и очень ясно. Большое внимание уделено режиссером музыке и актерскому исполнению. Лаконично и выразительно обрисованы действующие лица. Каждое из них — это определенный характер, четко решенный художником, актером и композитором.

Эскизы Бор. Ефимова к мультипликационному фильму «Подпись неразборчива»

Вторая басня — «Две крысы» — сделана остроумно и зло. Вот где видна подлинно сатирическая трактовка темы! Очень удачен выбор артистки М. Мироновой, исполняющей главную роль в этой басне.

Несомненно, выпуск этих фильмов говорит о возможности и необходимости продолжать и в дальнейшем экранизацию басен. Работа над такими темами не требует особой спешки и может идти обычными производственными темпами.

С. Михалков написал сценарий для кукольного фильма «Злодейка с наклейкой» — о борьбе с алкоголизмом. В данном случае возникла необходимость срочного изготовления фильма (хотя борьба с алкоголизмом, носит длительный характер).

Производство кукольных фильмов — дело еще новое для студии «Союзмультфильм». Режиссеры, художники, операторы и кукловоды осваивают технологию производства, не имея необходимого помещения, не обладая достаточным техническим оснащением. Приобретая опыт и изучая производство, мастера этого искусства одновременно и обучают молодых художников. Поэтому, работая над сатирическим фильмом-плакатом «Злодейка с наклейкой», режиссеры В. Щербаков и Б. Степанцев столкнулись со значительными трудностями.

Авторы сделали полезное, нужное дело, выпустив этот сатирический киноплакат. Здесь есть много режиссерских удач, точно найденных деталей (сорока на заборе, сыплющееся зерно, выходы «Злодейки» за новой жертвой, смех лошади и другие). Интересны и композиционные решения в эпизоде на колхозном поле, на железнодорожной станции. Ясен монтаж, помогающий правильному восприятию фрагментарного сюжета. Очень уместны для этого плаката стихотворные надписи. Жаль только, что врываются они в фильм несколько неожиданно, так как подача их не продуманна. Фильм снят в короткие сроки оператором И. Голомбом на высоком качественном уровне.

И все же следует очень серьезно критиковать его недостатки, ибо именно откровенная, развернутая критика может помочь кукольной мультипликации — молодой разновидности нашего искусства.

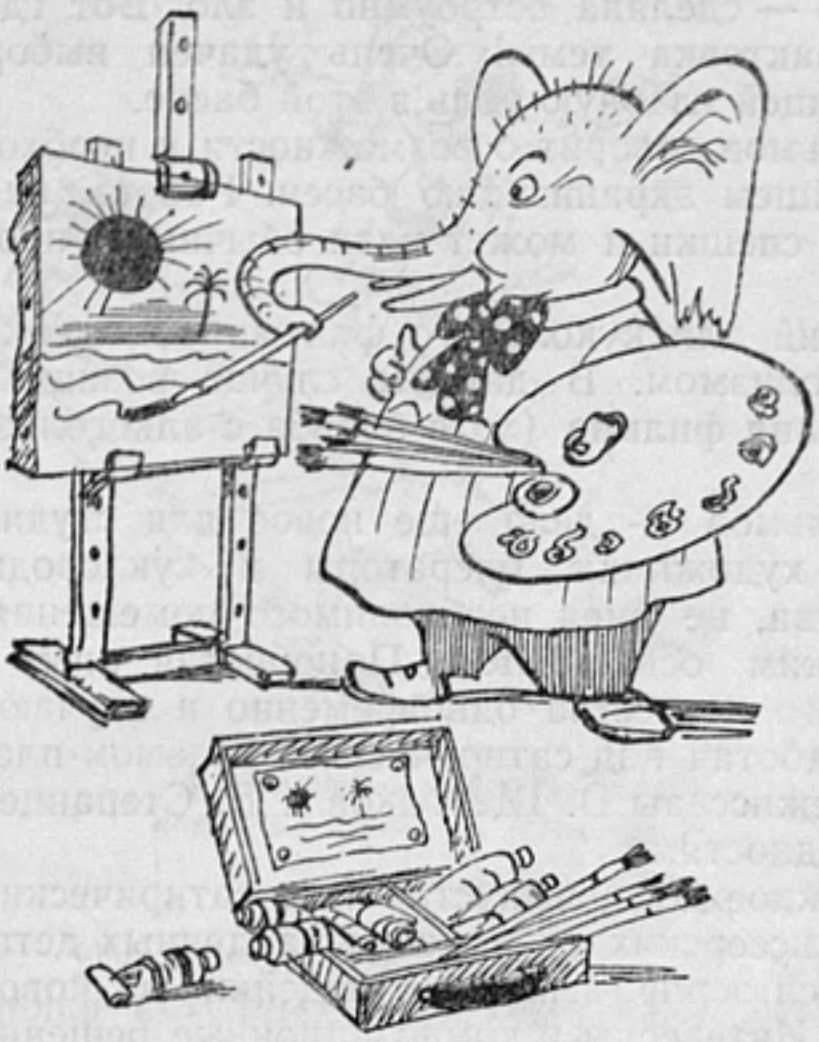
В фильме немало стилистических недочетов, слаба техника движения кукол, а главное — нет ясной мысли в изобразительном решении персонажей, нет единства в оформлении кукол и декораций. Стремление делать все «под натуру» приводит к тому, что персонажи становятся манекенами с застывшим, стеклянным взглядом, и чем больше они похожи на настоящих людей, тем более они неприятны.

Стремлением к натурализму отмечен не только данный фильм, но и «Карандаш и Клякса», «Танюша, Тявка, Топ и Нюша» и другие.

На примере чехословацких кукольных фильмов мы убедились, как великолепны те из них, в которых условное решение кукольных персонажей сочетается с созданием реалистических характеров действующих лиц.

Нам не надо копировать чехов — у нас есть самостоятельные

Композиторы спешили, не покладая рук. Музыка придет к финишу во-время!



— Не будет ли жесток звериный суд?
Низвергнут? Или вознесут?

пути Вспомним русские народные игрушки — вот образцы подлинно творческого решения кукольных персонажей!

Декорации в фильме «Злодейка с наклейкой» в большинстве случаев тоже натуралистичны и неизобразительны (кроме хорошего общего плана в начале и железнодорожной станции — в конце).

Условность главного персонажа (стеклянной бутылки) была прямо продиктована сценарием, но и эта кукла получилась натуралистичной — с пластилиновой мускулатурой ног и рук и «поддельным» человеческим лицом.

Эта стилистическая болезнь, как уже говорилось, является общей и для других фильмов. Поэтому-то важно, особенно в начале развития нашей кукольной мультипликации, правильно решить не только ее тематическое направление, но и форму выражения.

Надо пожелать дружному коллективу кукольников-мультипликаторов смело продолжать в дальнейшем дело создания сатирических киноплакатов. Только в практической работе над фильмами можно будет изжить все недочеты.

Студия «Союзмультфильм» завершила прошлый год еще одним сатирическим фильмом — «Подпись неразборчива» (постановщик А. Иванов, сценарий Л. Ленча, режиссер Л. Позднеев, художники И. Знаменский, В. Лалаянц). Фильм остро высмеивает тупых бюрократов, подбирающих кадры вслепую и тем самым наносящих большой вред государству.

Ярко и удачно намечены главные действующие лица: Крот — подслеповатый руководитель предприятия; Крыса — проходимец, устроившийся на работу по характеристике, неизвестно кем подписанной; Белочка — секретарша предприятия; Еж — колючий критикан; Пес — старый сторож на складе, и другие. Великолепны маски героев фильма, созданные художником Б. Ефимовым.

Уже при первом появлении Крысы в конторе артели «Инкубатор» становится совершенно ясной характеристика персонажа. Всех действующих лиц, изображенных в остро гротесковой манере, вы узнаете сразу же по жестам, мимике, поступкам. Персонажи настолько выразительны, что стоит им появиться, и вы можете рассказать их биографию. Очень остроумен в фильме диалог. Даже надписи на дверях конторы придуманы смешно — одно их появление вызывает смех у зрителя.

Сценарий написан легко и весело, и вместе с тем он зло сатиричен.

В лице Л. Ленча мультипликация приобрела талантливого сценариста, опытного профессионала сатирического жанра.

Режиссерская группа обогатила сценарий великолепными деталями.

Композитор Н. Богословский написал задорную, запоминающуюся музыку. Ряд эпизодов сделан точно по музыкальной партитуре, и это очень остро подчеркивает действие. Нельзя забыть походку Крысы: так выра-

зительно музыка рисует характер — вкрадчивый и напористый, льстивый и злодейский. Это сделано образцово! Погоня за Крысой, музыкально очень выразительная, к сожалению, затянута и запутана нагромождением ненужных трюков. И чем больше режиссер их предлагает зрителю, тем менее понятным становится весь эпизод поимки преступника. Это единственный эпизод, где чувство меры изменило режиссеру. В остальном фильм сделан очень продуманно, изобретательно и талантливо.

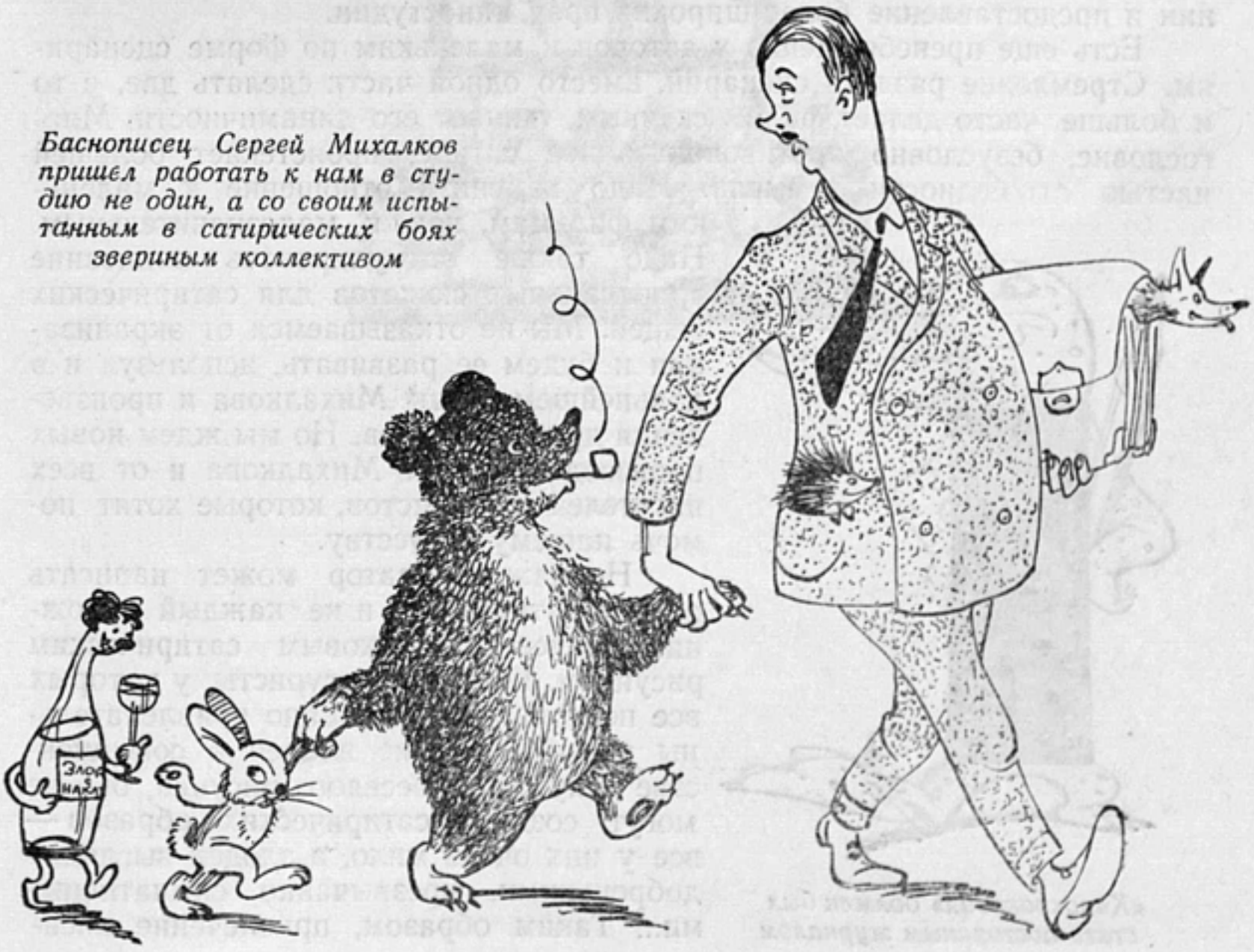
Актеры, озвучивавшие фильм (В. Володин, С. Мартинсон, Д. Миллер, М. Барабанова), во многом содействуют общей удаче.

Конечно, последние работы студии в области сатиры еще недостаточны для того, чтобы обобщить опыт и подвести итоги. Но и эти несколько фильмов помогают нам разобраться в главных вопросах организации и развития сатирического жанра в мультипликационном искусстве.

Пути сатирического фильма весьма разнообразны. Сейчас полезно было бы вспомнить о нашей совместной работе с сатирическими журналами.

В 1938—1939 годах студия совместно с авторами-сатириками создавала короткие (сто — сто двадцать метров) сюжеты на основе помещенных в журналах карикатур. Можно было бы и сейчас наладить периодический выпуск одночастных фильмов, объединяющих несколько коротких сюжетов.

Журнальная карикатура — самая близкая родственница сатирической мультипликации. Воплощенная в короткий сюжет для экрана, карикатура легко находит интересное сценарное развитие, обогащенное музыкой, актерским исполнением, творчеством художников-мультипликаторов, располагающих неограниченными возможностями показать рисованных персонажей в движении.



Баснописец Сергей Михалков пришел работать к нам в студию не один, а со своим испытанным в сатирических боях звериным коллективом

Экранизация — дело нужное и полезное, но не следует забывать и об оригинальных современных сценариях

Нет сомнений в том, что такое содружество дало бы весьма интересные результаты в развитии сатирического жанра советской мультипликации (и рисованной и кукольной).

Одним из главных условий успеха является налаженная периодичность таких выпусков, организованная примерно по типу Окон ТАСС.

Наряду с производством одночастных фильмов должна вестись параллельная экспериментальная работа для изыскания новых способов и приемов, ускоряющих и улучшающих технологический процесс создания фильмов.

Вероятно, возникнет необходимость в комбинированных съемках, в сочетании рисунка с документальной фотографией, с объемной куклой и т. д. Ясно, что подлинное развитие сатиры не может быть кустарным, а потребует кардинальных изменений технологического процесса.

При необходимости выпуска сатирических фильмов в очень сжатые сроки, несомненно, была бы найдена такая форма выражения, при которой студия могла бы в месяц, а может быть и меньше, издавать короткие фильмы типа оживленных карикатур.

Для этого потребуются некоторые организационные изменения в деле редактирования сценариев, бо́льшая оперативность при их утверждении и предоставление более широких прав киностудии.

Есть еще пренебрежение у авторов к маленьким по форме сценариям. Стремление раздуть сценарий, вместо одной части сделать две, а то и больше часто делает фильм скучным, лишает его динамичности. Многословие, безусловно противопоказанное сатире, проистекает большей частью от бедности замысла. Надо изменить отношение к маленьким фильмам, как к малозначительным. Надо также стимулировать написание оригинальных сюжетов для сатирических вещей. Мы не отказываемся от экранизации и будем ее развивать, используя и в дальнейшем басни Михалкова и произведения других авторов. Но мы ждем новых произведений и от Михалкова и от всех писателей-сценаристов, которые хотят помочь нашему искусству.

«Кинокрокодил» должен был стать постоянным журналом

Не каждый автор может написать острую сатиру, как и не каждый художник владеет гротесковым сатирическим рисунком. Есть карикатуристы, у которых все персонажи необычайно привлекательны и добры. Даже владея в совершенстве искусством веселого рисунка, они не могут создать сатирических образов — все у них очень мило, а злодеи выглядят добренькими, чрезвычайно симпатичными... Таким образом, привлечение писа-

телей и художников для сатирического фильма — вопрос сложный, требующий любовного и внимательного отношения.

Очень полезно было бы привлекать отдельных писателей, журналистов и художников для оснащения сценария остроумными деталями. Конечно, авторское право основного сценариста в этом случае сохраняется полностью, но такая коллективная помощь, несомненно, улучшила бы сценарий; а если это так, значит, необходимо найти соответствующие организационные формы. Мысль эта не новая, но осуществить ее нам пока не удавалось.

Развитие мультипликационной сатиры не должно ограничиваться оживлением карикатур, фрагментарными эпизодами для киножурналов и экранизацией басен и фельетонов. Большие возможности открываются и для иных видов сатиры в мультфильме. Студия в состоянии периодически выпускать такие картины и сейчас, без специального организационного и творческого переустройства своей работы.

Нетрудно себе представить, какое большое будущее у этого крайне необходимого жанра.

Пора сатирическому мультипликационному фильму перестать быть редким гостем на нашем экране!

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ

НЕИЗВЕСТНЫЙ СЦЕНАРИЙ В. В. МАЯКОВСКОГО

Лето 1927 года. Английское консервативное правительство предпринимает ряд провокационных выступлений против Советского Союза, разрывает дипломатические отношения с СССР, пытается сколотить единый фронт империалистов против нашей Родины. Усилилась засылка в нашу страну белогвардейских террористов и диверсантов.

Партия и правительство предупреждают трудящихся о необходимости быть бдительными к происка м врагов. И как всегда, Владимир Маяковский немедленно откликается на события, волнующие наш народ. Он пишет ряд стихотворений, в которых обличает врагов мира и призывает советских людей к готовности дать им отпор.

6 июля 1927 года московское отделение Всеукраинского фотокиноуправления (ВУФКУ) — организации, для которой Маяковский уже создал пять сценариев, — обращается к Маяковскому с предложением написать еще два сценария. 30 сентября Маяковский сдает сценарий «История одного нагана» и либретто сценария «Товарищ Копытко» («Долой жир!»).

В этот же период Маяковский работает над третьим сценарием, в котором обличение происков империализма развернуто шире, чем в «Товарище Копытко». Строя сценарий на историческом материале, Маяковский связывает события прошлого с современностью.

Август 1927 года Маяковский проводил в Крыму. На третий день по приезде в Ялту, 5 августа, поэт заключил договор с Ялтинской кинофабрикой ВУФКУ о том, что он «обязуется до 25 августа 1927 года представить ВУФКУ художественный, вполне законченный, кадрированный сценарий на тему «Борьба за нефть». «Тема» — то есть, повидимому, фактический материал, положенный в основу сценария, — была предложена другим лицом, которое и получило половину авторского гонорара. Точно в срок Маяковский сдал сценарий, как о том свидетельствует расписка, сохранившаяся в бумагах поэта: «25 августа 1927 года получен в конторе фабрики сценарий «Инженер д'Арси» («История одного пергамента») в пяти частях в двух экземплярах»*.

Таким образом, сценарий был написан за двадцать дней. В течение этого времени Маяковский выступал десять раз с докладами и чтением стихов на различных курортах Крыма. При огромной работоспособности поэта это не является чем-то исключительным. Однако ясно, что в таких условиях Маяковский не имел возможности заниматься специальным изучением и проверкой предложенного ему материала. Этим, повидимому, отчасти объясняются отступления сценария от подлинных фактов (о чем будет сказано дальше).

Повествование о возникновении английской нефтяной концессии в Иране, об англо-американской борьбе вокруг иранской

* Расписка, как и договор, хранится в библиотеке-музее В. В. Маяковского.

нефти обрамлено прологом и эпилогом, посредством которых Маяковский показал события, развертывающиеся в сценарии, на широком историческом и политическом фоне.

Вот начало сценария*.

ПРОЛОГ

Из первых веков сочится нефть и легенды о ней.

1. Черный экран. Из центра пробивается и начинает течь струйка нефти.
   Нефти кланялись огнепоклонники.
2. Вереница жрецов тянется к Девичьей башне.
   До самого XIX века в Персии и Азербайджане поддерживались огни Аура-Мазды.
3. Жрецы входят в храм и кланяются вечно горящему нефтяному газу.
   В Вавилоне и Ниневии при стройках вместо цемента лили «иудейскую смолу» с реки Иссы, притока Евфрата.
4. Корявые сцементированные стены древней кладки.
   Нефтью бальзамировали разных Рамесов.
5. Мумия и рядом сосуд с нефтью.
   Еще Плутарх любовался пожаром нефтяного озера.
6. С красного фона огня бегут обезумевшие фигуры.
   В 1853 году нефть была поставлена на прочную службу.
7. На столе керосиновая коптящая лампа.
   Миллионы кустарей миллиарды ночных часов могли отдать работе.
8. Разный труд под разными керосиновыми лампами.
   Нефть и ее продукты переменили лицо мира.
9. Аэроплан. К нему подносят бидоны с бензином.
10. Автомобиль, вливающий бензин уличным распределителям.
11. Трактор.
12. Мощный дизель.
    И в 1900 году английский адмирал лорд Фишер говорил...
13. Фишер с грудой диаграмм и карт горячо доказывает на заседании министров:
    Флот на угле сам лезет в глаза врагу...
14. Клубы дыма на горизонте.
    Флот на нефти — нападает незамеченным.
15. Серые полоски, вырастающие в дредноуты.
    Хранилище угля...
16. Угольные ямы на дредноуте.
    ... мы заменили полезным грузом.
17. Уложенные штабеля снарядов.
    Пароход на угле идет без погрузки топлива пятнадцать дней, на нефти — пятьдесят семь.
18. Карта Великого океана. Идут зигзагами пароходы. Дымят, заходя в угольные станции. Между ними один пересекает океан прямо до Японии.
    Кто владеет нефтью, владеет морем.
19. Бока дредноута, поворачивающего пушки.
    Кто владеет морем, владеет властью над миром.
20. Мультипликационный британский лев облапливает мир.

ЧАСТЬ I

21. Британский лев. Проясняется башня дредноута с подымающимися жерлами орудий.
22. Мотор дизеля в быстром движении.
23. Раскрытый радиатор автомобиля с работающим мотором.
24. Подводная лодка.
25. Панорама нефтяного города.
26. Состав цистерн на колесах в движении.

И далее через показ уличного движения действие переключается на события в канадском городе Монреале в 1900 году. Молодой инженер-геолог Пьер д'Арси закончил теоретические изыскания, которые доказывают наличие больших запасов нефти в Иране. Он готовится к отъезду в Иран. Предприниматели — Лейтон в Монреале и его компаньон Тайт из Нью-Йорка — поддерживают д'Арси, рассчитывая на большую прибыль от иранской нефти. Но они знают, что им предстоит борьба с английским акционерным обществом Шелл, директор которого Сэмюэль готовит объединение Шелл с голландской компанией Ройял

---

* Сценарий, текст которого имеется у автора настоящей статьи, будет опубликован полностью в XI томе подготавливаемого теперь к печати нового Полного собрания сочинений В. В. Маяковского.

Датч; за спиной этого предприятия — адмирал Фишер. Д'Арси прощается с женой и трехлетним сыном и уезжает.

Во второй части сценария д'Арси после многочисленных трудностей, испытанных в Иране, открывает в 1901 году неисчерпаемые запасы нефти и получает от шаха документ (на пергаменте), дающий ему особую привилегию.

Третья часть начинается встречей английского министра иностранных дел и адмирала Фишера.

185. ... Министр показывает адмиралу телеграмму.
186. Телеграмма — цифры шифра.
187. Сквозь шифр проступают слова: *Канадский француз инженер д'Арси выехал из Персии, получив от шаха именную грамоту с исключительным правом разработки нефти на территории 500.000 кв. миль. За д'Арси есть наше наблюдение. Посол* (подпись).
188. Адмирал Фишер и министр курят.
189. Из колец проступает пергамент с персидским текстом. Со всех сторон к пергаменту тянутся жирные лапы.
190. Пергамент тает. Снова министр.
191. Министр наклоняется к Фишеру. *Пергаментом овладеть нетрудно, но он именной. Необходима его, д'Арси, добровольная передаточная надпись. Какими средствами этого добиться?*
192. Министр и адмирал курят.
193. Из клубов дыма вырисовывается фасад здания Интеллидженс Сервис на Доунинг Стрит, 10. *В доме на Доунинг Стрит, 10, у Интеллидженс Сервис, охранки британского правительства, имеются разные средства.*
194. Поток фунтов стерлингов и чековых книжек.
195. Драгоценности: бриллианты, золотые колье, кулоны, кольца, броши и прочее.
196. На бархатном барьере кисть женской руки в перстнях.
197. Волосатая кисть руки с маузером.
198. Несгораемая касса и набор инструментов для взлома.
199. Две руки в кольцах и браслетах.
200. Две руки в кандалах.
201. Лента красивых женщин.
202. Человек за столиком спит. Стоит бутылка шампанского. За борт пиджака тянется женская рука, вытаскивает бумажник.
203. Красивая дама торопливо перетряхивает содержимое бумажника.
204. Виселица с веревкой. У виселицы с приподнятым крестом епископ Кентерберийский. Все на снимке, за исключением креста, затемняется. Крест переходит в фашистский знак.

Д'Арси на пароходе возвращается в Канаду. Тут же несколько агентов Интеллидженс Сервис, каждый из которых надеется получить 10 тысяч фунтов стерлингов, так или иначе заставив д'Арси отдать документ с передаточной надписью. Одного из них, задумавшего обыграть д'Арси в карты при помощи крапленой колоды, избивают пассажиры.

281. Мелькают: чек на 10 тысяч фунтов; крапленые карты; портрет д'Арси; персидский пергамент; огромный кулак, бьющий по лицу. Чек превращается в повязку на побитой физиономии.

Терпят неудачу и попытки других агентов завладеть пергаментом. Третья часть сценария кончается эпизодом с агентом, неудачно пытавшимся обыграть д'Арси в кости.

314. Шпион сидит на нижней палубе, на канатах. Обиженное лицо. Смотрит за борт. Плюет в воду и смотрит за плевком. Плевок падает на чек в 10 тысяч фунтов, разбухает в тяжелый груз и увлекает чек ко дну.

В Монреале Лейтон, Тайт и д'Арси создают акционерное общество для эксплуатации иранской нефти — «Д'Арси компани». Все они придерживаются американской ориентации. И они отказываются от предложения объединиться с «Бирма Ойл компани», которую контролирует Сэмюэль, а в конечном счете — британское адмиралтейство. Тогда Фишер и Сэмюэль устраняют компаньонов д'Арси: Лейтон разорен, а Тайт убит бандитами, нанятыми их агентом, которого д'Арси обыграл в кости. Бандиты скрываются в церкви.

412. Служба в католическом храме. Аббат у аналоя. Бандиты, лица которых то

покрываются масками, то открыты, поют хором. Дирижирует бандит, обыгранный в кости на пароходе.

413. Молитвенник на аналое. Латинский текст:

Кви латронем экзаудисти
эт Мариам абсолвисти,
михи квокве спем дедисти.

«Ты, который услышал разбойника и простил грешницу, ты мне также дашь надежду» (из католической литургии).

414. Та же служба в католическом храме.

415. Лицо дирижирующего бандита постепенно переходит в лицо Сэмюэля. Сэмюэль, злой, размеренно дирижирует кулаком в такт своим словам.

Так кончается четвертая часть сценария.

Несмотря на то что теперь фирма д'Арси влачит жалкое существование, д'Арси отказывается от предлагаемых ему вложений капиталов, зная, что за такими предложениями стоит английское правительство. По поручению Фишера лорд Стразкон пытается убедить д'Арси как английского подданного уступить свои права на нефть английскому правительству, которое, завладев огромными запасами нефти, сможет господствовать в мировой торговле. Но д'Арси отвечает: «Откровенно говоря, интересы Америки мне ближе. Я француз». Стразкон угрожает ему: «Или вы за свое право получите от меня один миллион фунтов, или не воспользуетесь им вовсе». Тогда д'Арси указывает лорду на дверь.

Дальнейшие события развертываются быстро. Бандиты захватывают жену д'Арси и требуют за нее миллионный выкуп, но когда через неделю д'Арси решает продать пергамент, чтобы выкупить жену, она возвращается домой потерявшей рассудок. Его маленького сына отравляют. Отчаявшийся, больной д'Арси под влиянием уговоров аббата вручает представителю английского правительства пергамент с передаточной надписью и уходит в монастырь.

524. Д'Арси-монах молится в келье перед образом Христа. (Наплыв.)

525. Образ Христа постепенно переходит в говорящего Сэмюэля. Перед Сэмюэлем проясняются два его собеседника — Фишер и Стразкон.

526. Сэмюэль, Фишер, Стразкон и министр иностранных дел. Рассматривают документ.

527. Персидский документ с английской надписью.
Интересы Британии превыше всего.

528. Сэмюэль, Фишер, Стразкон и министр иностранных дел поздравляют друг друга, пожимают руки.

529. Бронебойная башня дредноута с поднимающимися жерлами орудия.

530. Стервятник.

Конец V части

ЭПИЛОГ

Так подпадает под английские лапы нефть вселенной.

531. Мультипликация. Земной глобус. Вертится. Глобус увенчан нефтяной цистерной. Нефтяную цистерну обнимают, загребая, лапы английского льва. Лапа льва тянется к кружку на глобусе с именем «Баку».
И только одна страна дала льву по лапам.

532. Лапа льва отдергивается.

533. (Крупно.) Лев на цистерне. Оборачивает оскаленную пасть. Тянется штык. Лапы ухватываются за острие. Ухватившегося лапами льва скидывают взмахом штыка.

534. Лев сосет вспухшую лапу.
Под серпом с молотом [нефть] идет на заграничные рынки.

535. Извивающийся хвост цистерн.

536. Аппарат остановлен на красной звезде паровоза.

537. Наливные суда.

538. Аппарат остановлен на мачте с советским флагом.
Переполошившиеся джентльмены.

539. Детердинг. На эстраде бубнит кулаком по столу, прихлебывая от бешенства воду. Изо рта вылетают буквы, складывающиеся в слова.
Ни один американец не должен покупать советскую нефть, добытую нечистым путем.
Чистый путь.

540. По ковровой лестнице вспархивают ноги в лакированных туфлях.

541. Обед новой персидской компании. Один из присутствующих, смеясь, раскручивает персидский пергамент. Остальные подымают стаканы.
542. Вокруг стола начинают просвечивать— сумасшедшая жена, д'Арси в келье, отравленный сын, убитый бандитами компаньон Тайт, нищий Лейтон.
Нечистый путь.
543. По лужам и нефтяной грязи шлепают на промыслах тысячи бакинских рабочих. Первые поют.
544. На аппарат наступают первые веселые, поющие. Один поднимает приветственно руку.
545. Аппарат застывает на огромной измазанной работой и нефтью ладони.
546. На ладони:

Конец.

В художественном отношении различные части сценария неравноценны. Эпизоды с агентами Интеллидженс Сервис на пароходе, сцены нападения бандитов на поезд, в котором едет Тайт, разработаны в обычной манере сценариев детективного характера. В ряде же сцен (некоторые приведены выше) Маяковский применял «специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности»,* проявляя при этом богатую выдумку.

Как же отображена в сценарии историческая действительность?

В нем выступают подлинно существовавшие деятели английского империализма — Фишер, Сэмюэль, Стразкон (правильно: Стразкона). Иранский шах ошибочно назван Наср-Эддином; на деле шах Наср-Эддин был убит в 1896 году, а в 1901 году царствовал Музафер-Эддин. Фишер в письме к д'Арси называет его «подданным ее величества королевы», но это письмо могло быть написано никак не ранее середины 1901 года, королева же Виктория умерла в январе этого года и на престоле уже находился Эдуард VII.

Что касается самого д'Арси, то здесь сценарий расходится с реальными фактами. Д'Арси звали не Пьером, как в сценарии, а Вильямом Ноксом (William Knox d'Arcy, 1849—1917), и французское происхождение его предков, повидимому, давно было забыто. Ко времени описываемых в сценарии событий он был уже немолод. В Канаде он вовсе не жил: родился в Англии, в 1866—1889 годах жил в Австралии и затем возвратился в Англию. Будучи уже богатым предпринимателем, он, как указывает австралийский справочник, «в 1901 году с помощью британского правительства получил концессию»*. Таким образом, конфликта между д'Арси и английским правительством вовсе не было.

Интересна дальнейшая судьба концессии д'Арси. В 1905 году он заключил соглашение с канадцем лордом Стразкона, руководителем «Бирма Ойл компани», которая и стала учредителем «Англо-персидской компании», организованной после того, как в 1908 году были открыты богатейшие месторождения нефти. А в 1914 году, по предложению Уинстона Черчилля, тогда морского министра, английское правительство приобрело большинство акций Англо-персидской компании. Как известно, хозяйничанье этой компании в Иране принесло иранскому народу величайшие несчастья.

Видимо, часть материалов, предоставленных в распоряжение Маяковского, заключала неточные данные. Но можно предполагать, что кое в чем Маяковский сознательно отошел от фактических обстоятельств (например, относя объединение компаний Шелл и Ройял Датч, состоявшееся в 1907 году, к более раннему периоду). И хотя личность и судьба Пьера д'Арси из сценария не совпадают с тем, что представлял собой реально существовавший Вильям д'Арси, это никоим образом не обесценивает сценарий. Маяковский совершенно правильно подчеркнул захватническую политику американского империализма и англо-американские противоречия. Он убедительно и ярко показал тот «чистый путь» добычи нефти, на котором империалисты любыми средствами добиваются своей цели, шагая к ней по грязи и крови, пуская в ход угрозы, обман, шантаж, убийства. И если они не щадят даже людей своего класса, оказавшихся на их пути, то что говорить о судьбе людей из народа!

Характеристика, данная Маяковским английскому империализму, абсолютно верна. Пусть исторический Вильям д'Арси был не

---

* В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. XI, М., 1947, стр. 411.

* Percival Gercle. Dictionnary of Australion Biography, Vol. 1, Sidney—London. 1949, p. 214-215.

жертвой, а орудием английского империализма,— судьба Пьера д'Арси, выведенного в сценарии, типична для многих из тех людей, которые пытались бороться с могучей империалистической державой, отстаивая не народное дело, а интересы другого империалистического государства.

На диспуте о политике Совкино, происходившем через два месяца после создания сценария «Инженер д'Арси», Маяковский говорил, что он, Маяковский,— человек, «прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее — советскому правительству и партии»*. Поэтому Маяковский не мог не связать содержания своего сценария с политической актуальностью.

И вот в финале сценария появляется современный Маяковскому ярый враг нашей Родины английский нефтяной магнат Детердинг, которого через четыре месяца Маяковский будет атаковать в двух стихотворениях под общим заголовком «Баку». Во втором из них — «Я вас понимаю, мистер Детердинг» — строки о роли нефти в войне будут в поэтической форме развивать мысли, выраженные во второй половине пролога «Инженера д'Арси». И в частности последние титры пролога «Кто владеет нефтью, владеет морем» и «Кто владеет морем, владеет властью над миром» развернутся в строки:

Нефть —
это значит:
владыка нефти —
владелец морей
и держатель власти.

Показав в сценарии, что в капиталистическом мире

Нефть —
это то,
за что горлѐц
друг другу выгрызут
два буржуя,

Маяковский в финале обращается к советскому Баку, которому он и до и после создания «Инженера д'Арси» посвятил несколько стихотворений и статей. Тускнеют лица империалистических хищников и их жертв, и сценарий заканчивают выходящие на экран бодрые, радостные труженики бакинских промыслов, — этим людям принадлежит будущее.

---

* В. В. Маяковский, т. XI, стр. 502.

С. БЕЛОУСОВ

МЕКСИКАНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Соединенные Штаты Мексики — третья по величине и вторая по населенности страна Латинской Америки (площадь — около 2 млн. кв. км; население по переписи 1953 года — 28 053 тыс. человек).

Мексика — страна древнейшей культуры. До настоящего времени там сохранились многочисленные исторические памятники индейских племен. Но со времен завоевания страны Испанией государственный язык Мексики — испанский. В учебных заведениях изучают преимущественно испанскую литературу, архитектура и общий колорит городов носят испанский характер.

Мексиканцы — исключительно талантливый народ. В. Маяковский, посетивший в свое время Мексику, писал: «Каждый шестой человек — обязательно поэт». Мексиканская литература и живопись — одни из передовых в Латинской Америке. А имена таких писателей и художников, как Игнасио Альтамирано и Диэго Ривера, Гонсалеса Мартинес и Альфаро Сикейроса, Хосе Мансисидора и Клементе Ороско, известны далеко за пределами Западного полушария.

Мексиканское киноискусство является передовым в Латинской Америке и по производственным показателям, и по степени развития прогрессивных тенденций, и по художественному уровню.

Еще в 1896 году Сальвадор Тоскано ввез в Мексику первый съемочный аппарат и начал снимать им короткометражные хроникальные фильмы.

Первая попытка поставить игровой полнометражный фильм относится к 1910 году, но созданная тогда картина «Призыв Долорес», воспроизводящая эпизод из истории борьбы мексиканского народа за независимость, не имела успеха.

Лишь в 1916 году режиссеру Фелипе Харо и оператору Эскьелю Карраско удалось создать первый игровой фильм «Роковая гордость». В том же году Эскьель Карраско поставил фильм «Пламя» по одноименному роману Габриэля д'Аннунцио.

С 1916 по 1930 год мексиканская кинематография выпустила в общей сложности около пятидесяти фильмов. Почти все они копировали американские, французские или итальянские образцы и были крайне низкого качества. Некоторые из них так и не увидели экрана.

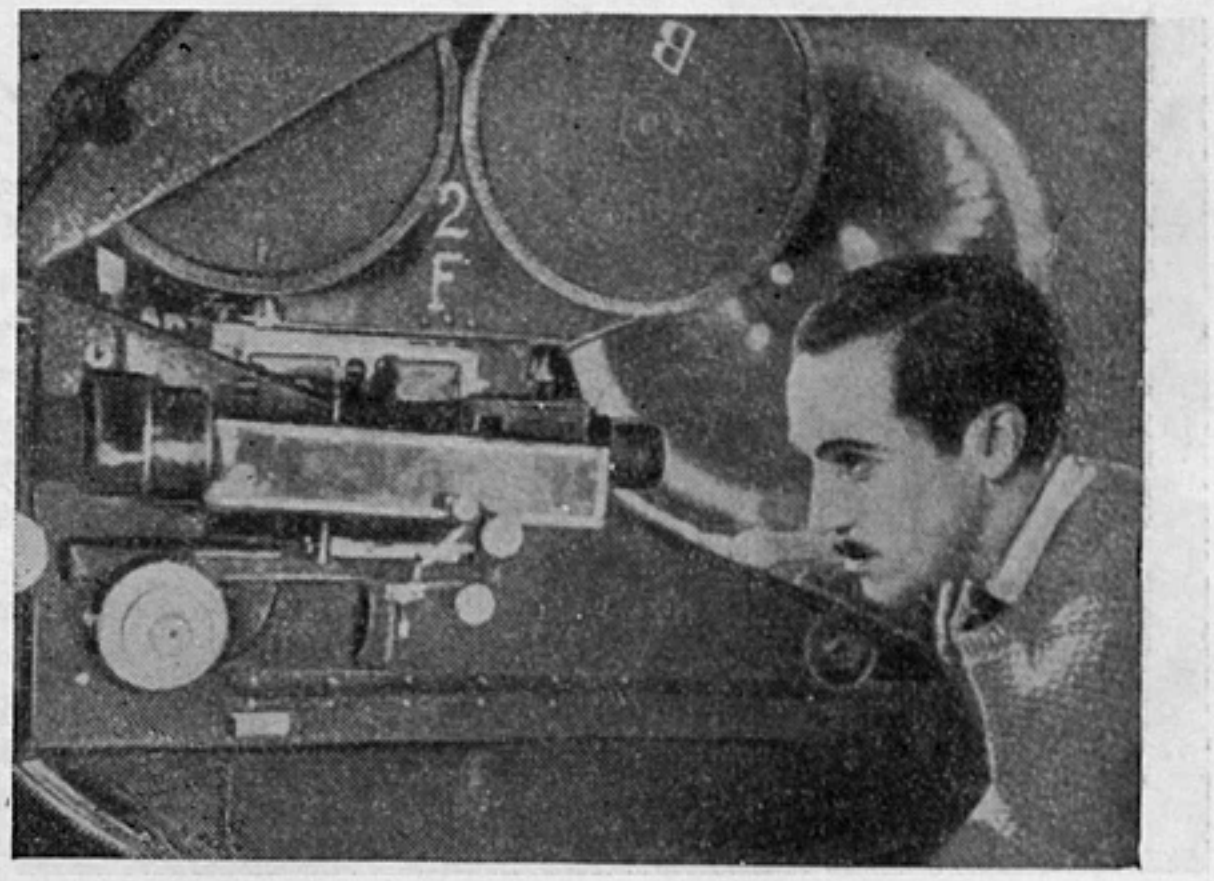
Единственным исключением был фильм «Табарен», поставленный в 1917 году режиссером Луисом Лесама и имевший шумный успех не только в самой Мексике, но и за ее пределами.

Значительное влияние на последующее развитие мексиканского кино оказали советские киномастера С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссэ. Правда, самим им не довелось завершить кинофильм, как он был задуман. Но из материала, заснятого в то время, мексиканские режиссеры и операторы смонтировали фильм под названием «Буря над Мексикой», оставивший глубокий след в мексиканской кинематографии. Многие ее фильмы (особенно «Бунтовщики из Альварадо») носили явное влияние творческой манеры Эйзенштейна.

Большой успех выпал на долю первого звукового фильма «Святая» (режиссер Антонио Морено, 1932 год), который рассказывал о жизни одной девушки, выгнанной из дома, покинутой всеми и в конце концов погибшей.

В 1934 году в Мексике создается крупная, технически хорошо оснащенная киностудия «Класа» с десятью павильонами, с различными цехами, мастерскими и лабораториями. Первый фильм, выпущенный этой студией, «Идем за Панчо Вилья», был посвящен герою мексиканской революции 1910 года (режиссер Фернандо де Фуэнтес, исполнители главных ролей Рауль де

Анда и Альфонсо Санчес Тельо). Затем вышла «Донья Барбара» по одноименному роману венецуэльского писателя Ромуло Гальегоса — этот фильм высмеивал порядки, существовавшие в то время в мексиканском судоустройстве и местном управлении. В фильме дебютировала тогда еще неизвестная актриса Мария Феликс, которой суждено было стать позднее кинозвездой.



Габриэль Фигероа на съемке

Компания, владевшая студией «Класа», развернула кипучую деятельность, не считаясь с затратами. Были заключены контракты с целым рядом знаменитых актеров. Вскоре расходы компании превысили доходы, и она потерпела крах, от которого не скоро оправилась.

В это время вся мексиканская кинематография продолжает бурно развиваться. В 1936 году вышло восемнадцать кинофильмов, в 1937 году — двадцать пять, а в 1938 году их количество уже достигло пятидесяти.

Во время второй мировой войны мексиканское кинопроизводство делает резкий скачок вперед. Голливуд выпускал тогда фильмы преимущественно военно-пропагандистского характера; импорт в Латинскую Америку европейских фильмов был прекращен; Испания и страны Латинской Америки проявили усиленный интерес к мексиканской кинопродукции. Да и внутренний кинорынок Мексики к тому времени значительно расширился, предъявляя огромный спрос.

Для финансирования растущей мексиканской кинематографии в 1942 году был основан Национальный кинобанк. Увеличилось производство и прокат фильмов, увеличился процент хороших фильмов.

За три года — с 1940 по 1942 — было произведено сто двадцать два фильма; в течение следующих трех лет (1943—1945) — уже двести тридцать один. Примерно на этом уровне кинопроизводство остается в первые три послевоенных года (1946—семьдесят три, 1947 — пятьдесят восемь, 1948 — восемьдесят четыре фильма), а дальше начинается новый подъем: в 1949 году выпускается сто девять, а в 1950 году — сто двадцать три фильма.

* * *

Расширение кинопроизводства связано с ростом национальных творческих кадров.

К середине тридцатых годов относится начало деятельности в кинематографии Эмилио Фернандеса, ставшего впоследствии выдающимся режиссером, видным мастером национального киноискусства.

Фернандес родился в 1904 году. Образование получил в военной академии, по окончании которой стал артиллерийским офицером. Но военная служба не прельщала Фернандеса. Уйдя в отставку, он поступил в театральную труппу. Это тяготение к театру не случайно: четыре брата Эмилио — актеры; один из них, Фернандо Фернандес, считается крупнейшим певцом Мексики.

Сравнительно недолго проработав в театре, Эмилио Фернандес перешел в кино. В частности, он работал в качестве киноактера и в Голливуде. Затем снимался в мексиканских фильмах («Сердце бандита», «Ханисио»).

Вскоре Фернандес приступает к самостоятельной постановке кинокартин.

В 1941 году вышел его первый фильм «Остров страсти». Фернандес сам написал

«Влюбленная»

сценарий и исполнил одну из ролей. Главную роль играл Педро Армендарис, который с этого времени стал сниматься почти во всех фильмах Фернандеса. В 1943 году выходят новые работы Фернандеса: «Я — настоящий мексиканец» и «Лесной цветок».

С «Лесного цветка» и началась совместная работа режиссера Эмилио Фернандеса и оператора Габриэля Фигероа — этих двух талантливейших мастеров киноискусства, выдающихся представителей национальной мексиканской кинематографии. Они выпустили около двух десятков картин, и среди них такие значительные, как «Мария Канделярия» (1943), «Жемчужина» (1946), «Влюбленная» (1947), «Макловия» (1948), «Рио Эскондидо» (1948) и «Мексиканская девушка» (1949), неоднократно удостаивавшиеся премий на международных кинофестивалях.

Габриэль Фигероа — это талантливый, сильный и своеобразный художник, его манера изображения тесно связана с мексиканской живописью. Сам он так говорит об этом: «Наша кинематография в основном живописна... Диэго Ривера, Клементе Ороско и Давид Альфаро Сикейрос*— лучшие художники поколения создали стиль, замечательно передающий дух страны и народные чаяния. Наши пути уже были заранее намечены художниками, нам нужно было только передать в кадрах то, что они выразили в своих картинах и фресках».

Фернандес и Фигероа лично связаны со многими живописцами. Диэго Ривера — близкий друг Фернандеса. Режиссер показывает ему все свои фильмы до выпуска их на экраны и часто советуется с ним. Кстати заметим, что Ривера подсказал некоторые кадры «Макловии».

Нельзя рассматривать творчество Фернандеса обособленно от творчества Фигероа: оба они, индейцы по происхождению, одинаково чувствуют и воспринимают Мексику с ее своеобразными пейзажами, с экзотической природой, с одной стороны, и трагичной судьбой трудового люда — с другой. Главные герои их фильмов — простые люди Мексики: индейцы, крестьяне, рыбаки, беднота городов и деревень. Фернандесу и Фигероа одинаково дороги интересы родного народа. Вспомним «Мексиканскую девушку». Безрадостна жизнь молодых крестьян Аурелио и Паломы, но кулацкий гнет, жестокая эксплуатация не превращают молодых людей в рабов, а, наоборот, вызывают у них гнев и возмущение против угнетателей. «Жемчужина», отмеченная на VIII Международном кинофестивале в Венеции в 1947 году, повествует о тяжелом труде ловцов жемчуга, о жестоком торговце-скупщике, который убивает ребенка одного из рыбаков, но и сам гибнет от руки рыбака.

В картинах «Макловия» и «Рио Эскондидо» показана судьба двух молодых девушек, роли которых мастерски исполняет Мария Феликс — выдающаяся драматическая актриса Мексики. Каждая из героинь по-своему протестует против существующего режима, и оба фильма за-

* Давид Альфаро Сикейрос — коммунист, один из основателей газеты компартии Мексики, активный организатор Американского континентального конгресса в защиту мира.

канчиваются гибелью тиранов, торжеством справедливости.

«Макловия» и «Рио Эскондидо» являются, пожалуй, лучшими из всех фильмов Фернандеса и Фигероа и с особой силой передают творческую манеру режиссера и оператора. Действие развивается в медленном темпе. Режиссер как бы любуется своей страной, ее людьми, подолгу задерживаясь на кадрах, воспроизводящих прекрасную природу Мексики, показывающих народные игры и танцы. Оператор, мастерски выражая все замыслы режиссера, поднимается до высокого художественного уровня в своих работах. Прекрасные по свету, по композиции, они принадлежат к лучшим достижениям мировой кинематографии. Пейзажи Фигероа как бы сливаются с настроением героев, подчеркивая и оттеняя его, пейзажи трагичны, как трагична и судьба героев.

Эмилио Фернандес и Габриэль Фигероа — активные участники политической жизни своей страны. Они члены Мексиканского Комитета защиты мира (а Фигероа — его вице-президент). Можно надеяться, что в своих будущих произведениях они отразят не только трагическое положение угнетенных людей и не только действия отдельных протестующих героев-одиночек, но и сплоченную борьбу трудящихся масс за мир, за свои права, за лучшее будущее.

Сейчас Фернандес и Фигероа заняты съемками в Аргентине фильма «Огненная земля гаснет» с участием аргентинской актрисы Аны-Марии Линч и итальянского актера Рафа Валлоне. Они готовятся также к постановке фильма из испанской жизни «Нас двое» с участием итальянской актрисы Россаны Подеста.

Заслуживает внимания творчество режиссера Роберто Гавальдона. Он поставил фильмы «Проклятый хутор» (по одноименному роману Бласко Ибаньеса), «Шаль Соледад», «Росауро Кастро» и другие, рассказывающие о жизни бедняков, преимущественно крестьян. Кроме фильмов, затрагивающих социальные проблемы, Гавальдон ставил, однако, и такие, как «Интимная жизнь Марка Антония и Клеопатры» или «Другая», перепевающие избитые голливудские темы.

В настоящее время Гавальдон снимает фильм «Мечтающая» с Марией Феликс в главной роли.

Уже десять лет живет в Мексике режиссер Луис Бунуэль, которого газета «Юманите» назвала «самым лучшим, самым крупным испанским мастером кино». В свое время он руководил испанскими киноучреждениями. Во время фашистского мятежа Бунуэль встал на сторону республиканского правительства, а после взятия Мадрида франкистами эмигрировал в США. Голливуд не дал ему поставить ни одного фильма. И только в Мексике Бунуэль получил работу. В своих фильмах «Тампико», «Большое Казино», «Земля без хлеба», «Лестница на небо», «Зверь» и других, показывая нищету и бесправие народных масс, он обличает причину их бедствий — капиталистический строй. Картина Бунуэля «Забытые» (рассказывающая о том, как калечит капитализм детей-подростков и как под влиянием страшных

«Бугамбилья»

условий жизни они скатываются на дно, попадая в хулиганские банды, воровские шайки, и в конце концов гибнут) была удостоена премии IV Международного Каннского кинофестиваля в 1951 году.

Однако Бунуэля постигали и неудачи: его картина «Он», представленная на Каннский фестиваль 1953 года, премии не получила, так как оказалась очень банальной.

Видное место в мексиканской кинематографии занимает режиссер Мигель Закарий — постановщик таких значительных произведений, как «Одиночество», «Пучина», «Страдания детей». Его фильм «Низменность» (с Педро Армендарисом в главной роли) признан лучшим мексиканским фильмом за 1950 год.

Чано Уруэта известен как режиссер фильмов о быте, обычаях, нравах и художественном творчестве мексиканского народа: «Майская ночь», «Святая из Баррио», «Прекрасное животное» и другие.

Что касается таких мексиканских режиссеров, как Рафаэль Севилья, Хулио Брачо, Альфредо Кревенна, Рауль де Анда, Фернандо де Фуэнтес, Мигель Контрерас Торрес и женщина-режиссер Матильда Ландетта, то они в своем творчестве, по сути дела, не идут дальше подражания голливудским шаблонам.

Самым «продуктивным» из мексиканских операторов является Алекс Филипс, на долю которого приходится около 40 процентов всех выпущенных в Мексике звуковых фильмов.

К наиболее видным актерам, принесшим мировую известность мексиканской кинематографии, относятся в первую очередь работающие с Фернандесом и Фигероа: Педро Армендарис, Долорес дель Рио, Мария Феликс, Колумба Домингес, Роберто Канедо; все они — неоднократные лауреаты международных кинофестивалей. Большой популярностью у зрителей пользуются также Росаура Ревуэльтас, Артуро де Кордова, Эльза Агирре, Хорхе Негрете, Мария-Елена Маркес, Марио Морено («Кантинфлас»), прозванный «мексиканским Чаплиным», и многие другие.

Нужно заметить, что мексиканские режиссеры, подобно итальянским, часто привлекают к исполнению и непрофессионалов. Характерным в этом отношении является фильм «Корни» режиссера Бенито Аласраки, состоящий из четырех эпизодов, поставленных по рассказам лауреата национальной премии Франсиско Рохас Гонсалес. Фильм снимался в районах Мексики с индейским населением, и его исполнителями являются индейцы. Он демонстрировался вне конкурса на последнем Венецианском фестивале, где заслужил всеобщее одобрение.

Мексиканские деятели кино — актеры, режиссеры и операторы — активно сотрудничают с кинематографистами других стран. Несомненно, это сотрудничество давало бы больше пользы для киноискусства Мексики, если бы не тлетворное влияние Голливуда, которое очень велико в странах Латинской Америки вообще и, в частности, в Мексике.

* * *

Как уже говорилось, за годы войны мексиканское кинопроизводство значительно продвинулось вперед.

Сразу же после войны началась настоящая киноэкспансия США — Голливуд тянулся к довольно емкому мексиканскому кинорынку (в 1950 году в стране насчитывалось 1750 кинотеатров), он начал душить и разорять национальную кинематографию Мексики.

В 1953 году фильмы США занимали 58 процентов всего времени демонстрации в кинотеатрах, тогда как мексиканские были вынуждены довольствоваться лишь 20 процентами. Все киностудии Мексики, кроме одной, финансируются и контролируются американскими компаниями. Лишь одна киностудия «Класа», поддерживаемая и финансируемая правительством, не подвергается влиянию американских монополий.

Кинокомпании США монополизировали поставку в Мексику кинопленки, химикатов, проекционной и съемочной аппаратуры; они «покупают» лучших мексиканских актеров и других творческих работников кино, строят кинотеатры; они, наконец, ежегодно приобретают за мизерную цену более восьмидесяти мексиканских фильмов с правом проката их в США, Канаде, Латинской Америке, Японии, Океании и других странах.

Мексиканский журналист-кинокритик Рафаэль Солана в статье под названием «Мексиканская публика имеет право смотреть те фильмы, которые ей нравятся», пишет: «Что касается кинематографии, то

Мексика является колонией США. Калифорнийские продюсеры заполонили нашу страну и распоряжаются здесь, как у себя дома. Американские фильмы пользуются в Мексике такими привилегиями, которых не имеют фильмы никаких других стран и, что самое невероятное, даже мексиканские».

В другой статье Солана пишет: «Отдельные выдающиеся французские и итальянские фильмы все же просачиваются, правда, на вторые экраны, но русские, чехословацкие и польские фильмы почти совсем не знакомы нашей публике... Мы совершенно не знаем кинопродукции Индии и Японии». Солана призывает «сбросить голливудскую опеку над мексиканской кинематографией. Это — тирания, против которой нужно вести ожесточенную борьбу!»

Передовые деятели мексиканской кинематографии все чаще и чаще поднимают свой мощный голос протеста против засилья Голливуда. На студиях, где в результате давления Голливуда ухудшаются условия работы, возникают забастовки. Летом 1953 года на кинопредприятиях Мексики бастовало 40 тысяч человек.

Борясь с американскими кинокомпаниями, мексиканские кинематографисты активно выступают за расширение связей с другими странами.

Созданная недавно особая организация «Экспортмекс», несомненно, будет способствовать лучшему распространению мексиканских фильмов в других странах.

В настоящее время Мексика имеет соглашения о кинообмене с Англией, Бразилией, Испанией, Италией, Францией и другими странами.

Советский Союз купил два мексиканских фильма: «Рио Эскондидо» и «Макловия».

В свою очередь в Мексике сейчас с большим успехом демонстрируются некоторые советские фильмы и фильмы стран народной демократии. Мексиканские кинематографисты высоко ценят советское искусство кино. Габриэль Фигероа, например, говорит: «Я искренне восторгаюсь как идейным содержанием советских фильмов, так и их высоким художественным уровнем. Это произведения, из которых мы можем многое почерпнуть и многому научиться».

Расширение международных связей мексиканской кинематографии окажет благотворное влияние на ее дальнейшее развитие.

А. ЗГУРИДИ

НАУЧНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ ЧЕХОСЛОВАКИИ

Научная кинематография Чехословакии едва ли не самая молодая в Европе. Как государственная организация она существует не больше десяти лет. Между тем за этот короткий срок ее творческие работники добились весьма значительных успехов. Чехословацкие научные кинокартины пользуются заслуженной любовью народа и приобрели широкую известность в Европе.

На VII конгрессе Международной ассоциации научных фильмов и на XIV Международном кинофестивале в Венеции одним из лучших был признан чехословацкий научно-популярный фильм «Растение и вода». В дни III кинофестиваля чехословацких фильмов он демонстрировался в Москве. Глубокий по содержанию, изящный по форме, он произвел на советских зрителей самое лучшее впечатление.

Особенно высоко были оценены научные опыты, зафиксированные на пленку с помощью замедленной съемки. На прекрасно подобранных примерах авторам удалось убедительно и ярко показать значение влаги в жизни растений.

Вот на экране зеленая ветка, помещенная в сосуд с водой. Движутся стрелки часов. Испаряется влага. Уровень воды в сосуде опускается все ниже и ниже. Растение остается без влаги. Листья сжимаются, ветка клонится вниз и бессильно опускается. Но вот в сосуд добавляют воды. И ветка тут же выпрямляется, «оживает». Снова испаряется влага. И снова листья сворачиваются; ветка беспомощно повисает. Теперь воду добавляют не сразу, а лишь после того, как растение потеряло почти всю влагу. Но что это? Увядшие листья снова зашевелились, пытаются выпрямиться. Делает попытку подняться и стебель, однако вскоре снова опускается и окончательно повисает. Поздно. Слишком поздно. Теперь уже и влага не в силах помочь растению. Наступила смерть.

А вот другой опыт. Сохнут без влаги чудесные цветы. Сохнут нарезанные ломтиками сочные помидоры. Без влаги, без питания растение жить не может.

Но посмотрите, какую могучую силу жизни придает ему вода! В стеклянный сосуд помещают семена фасоли. Сверху ставят груз — тяжелую гирю. Другую порцию таких же семян насыпают в глиняную банку из-под цветов. Банку плотно закрывают деревянной крышкой, обматывают проволокой и ставят под винтовой пресс. После этого оба сосуда наполняют водой. Проходит время. Набухают семена. И вот тяжелый груз легко, как на лифте, поднимается вверх. Семена выталкивают его из сосуда.

А что же произошло с банкой семян, находящихся под прессом? Смотрите, смотрите! Прочная металлическая скоба пресса поднимается вверх, выгибается и превращается в дугу. Вот-вот она не выдержит давления и лопнет, а семена тем временем вырываются из-под крышки наружу. Сила жизни, заключенная в них, оказалась сильнее оков!

Много превосходных примеров показал нам этот прелестный фильм. Его создал на киностудии в Брно талантливый мастер чехословацкой научной кинематографии, преподаватель университета Я. Цалабек. Он сам пишет для своих картин сценарии, сам осуществляет постановку их и нередко даже сам снимает, делая все это с высоким профессиональным мастерством. Им создан ряд выдающихся картин по ботанике. За одну из них — с забавным названием «Как растет хлеб» — Цалабек удостоен Национальной премии.

Над созданием биологических кинокартин в Чехословакии работает еще несколько режиссеров. Среди них хочется отметить режиссера-оператора Пражской киностудии доктора В. Станека.

Вооружившись кинокамерой, Станек терпеливо наблюдает за дикими животными в местах их естественного обитания. В его фильмах много интересных наблюдений.

Нам довелось увидеть в Праге его работу «Случай в камышах». Это небольшой цветной фильм о жизни водоплавающих птиц. Правильней было бы его так и назвать: «Жизнь в камышах».

...В густых зарослях скрыто гнездо кваквы (ночной цапли). Птица эта очень пуглива: прежде чем сесть на гнездо, она внимательно осматривается вокруг. А вот еще более осторожная птица — выпь. Она отлично приспособлена к среде: окраска ее перьев сливается с тенями стеблей, и птицу почти не видно. Еще труднее найти гнездо выпи — так хорошо оно спрятано! В отличие от птиц, живущих семьями, гнезда чаек ничем не замаскированы. Чайки живут колониями, и все вместе охраняют свои гнезда от хищников. Вот вылетел на охоту лунь — чайки с шумом поднимаются в воздух и дружно гонят врага...

...Эпизод сменяется другим, и перед нами постепенно развертывается захватывающая картина жизни птиц, искусно воссозданная могуществом кино и трудолюбием киноработника-натуралиста.

Не меньший интерес представляет и другой фильм Станека — «Медведи в Татрах» (демонстрировавшийся в Москве в дни мартовского фестиваля). Здесь любовно показана природа и ряд сцен из жизни медведей и других животных. Автор стремится сделать свои фильмы увлекательными, доступными для самого широкого зрителя. И это хорошо. Хочется только пожелать ему в дальнейшем добиваться большей композиционной стройности в его фильмах. Режиссер слишком увлекается и, вместо того чтобы строго отобрать факты, отдается во власть материалу, отклоняется от главной мысли сценария, организующей цельность фильма.

В Праге мы видели еще один фильм о диких животных. Однако в этом фильме они были изображены в рисунках — примитивных, но поражающих верно схваченным сходством с натурой.

Вот стоит зверь с гордо поднятой головой. Другой изображен в стремительном беге. Художник удивительно правильно передал движение: тело зверя удлинено, задние ноги оттянуты назад, передние — согнуты, повисли в воздухе. Вы как бы видите живого, мчащегося в бешеной скачке зверя. А вот уже настоящие монументальные произведения: стадо бегущих лошадей, преследование зверя во время охоты.

Картины производят глубокое впечатление своей стихийной силой, захватывающей экспрессией, хотя созданы они тридцать тысяч лет тому назад! Они сохранились на стенах пещер и представляют для исследователей огромную ценность. Именно здесь, в этих картинных галлереях пещер берет свое начало история искусства.

Фильм, о котором мы рассказываем, называется «Древнейшее искусство», его создал режиссер пражской студии доктор А. Шульц в содружестве с оператором Грдличка.

На III кинофестивале в Москве нам показали также фильм Ф. Кауцкого «На пороге истории».

...Археологическая экспедиция производит раскопки. Научные работники обнаруживают ценные находки: предметы быта первобытных людей, остатки их жилищ. С помощью макетов авторы фильма восстанавливают картины жизни доисторического человека, не имеющие ничего общего с легендами о райской жизни. В борьбе и труде развивался человек. Он оставил нам многочисленные свидетельства этого в виде изделий из камня и кости, железа и меди, рисунков и скульптур, по которым ученым удается проследить эволюцию материальной культуры.

В тесном содружестве с учеными работники научной кинематографии Чехословакии создают фильмы по самым различным областям знаний.

В Праге мы видели прекрасно сделанный научный фильм, знакомящий с новой отраслью науки — полярографией, разработанной профессором Карлова университета Я. Гейровским и его учениками. На удачно подобранном материале вдумчивый режиссер Б. Вошаглик рассказал о сущности полярографии и в частности о значении нового изобретения — полярографа, чувствительного прибора, при помощи которого можно производить самые сложные физико-химические анализы. Фильм показывает применение этого прибора в металлургической, химической, фармацевтической, пищевой и других отраслях промышленности, а также в работе лечебно-профилактических учреждений.

Советские зрители знают фильм «Валашские танцы», созданный на пражской сту-

дии режиссером В. Кашликом и оператором Вл. Новотным. В этой оригинальной и, на наш взгляд, очень талантливой работе сочно и вдохновенно показаны чудесные народные танцы в исполнении замечательных ансамблей песни и пляски.

Мы видели и ряд других чехословацких научно-популярных фильмов. Все они свидетельствуют об искреннем стремлении их авторов содержательно и ярко рассказывать о достижениях науки, техники и культуры молодой Чехословацкой Народной Республики, служить своим искусством великим и благородным целям просвещения своего народа.

Выпуском научно-популярных и учебных кинокартин в Чехословакии занимаются четыре студии. Одна из них находится в Праге, другая — в Брно, третья — в Готвальдове и четвертая — в Братиславе. Не все они еще достаточно оборудованы. Ощущается надобность в расширении павильонных площадей, цехов для специальных видов съемки и других операций. Из-за недостаточной павильонной площади творческие работники часто вынуждены снимать в неприспособленных помещениях научных институтов или прибегать к помощи киностудий художественных фильмов.

И тем не менее, даже в этих условиях, ежегодно создается до ста научно-популярных и учебных кинокартин, из них десять-двенадцать цветных.

Несомненно, что в дальнейшем чехословацкая научная кинематография добьется еще бóльших творческих успехов. Залогом тому служит внимание, уделяемое научному кино правительством Чехословакии, и беспрерывно растущее мастерство творческих работников научной кинематографии Чехословакии.

ТРЕТИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ КИНОФИЛЬМОВ

Третий фестиваль чехословацких кинофильмов в Советском Союзе, состоявшийся в конце февраля и начале марта, явился смотром не только последних достижений, но и общих успехов киноискусства Чехословакии за десять лет нового пути. За этот период на советских экранах в разные годы демонстрировалось около тридцати чехословацких фильмов, которые наглядно свидетельствовали о новом отношении художников к своему творчеству, об их стремлении с помощью искусства раскрыть перспективы будущего общества, пробудить в человеке лучшие качества, научить его жить по-новому. Добиваясь расширения тематики своих произведений, чехословацкие киномастера достигли успехов в области создания историко-биографических произведений, фильмов, воскрешающих страницы истории страны, рассказывающих о борьбе рабочего класса за свое освобождение. Значительные достижения имеются и в экранизации классических произведений национальной литературы, а также в постановке приключенческих фильмов и кинокомедий. Но более всего отрадны успехи в создании фильмов о современности, рассказывающих о духовном богатстве освобожденного народа, о его неуклонном стремлении укрепить завоеванные позиции и уничтожить пережитки прошлого.

Знаменательно, что все вновь показанные на фестивале художественные фильмы повествуют о современности.

* * *

Для участия в фестивале в Москву прибыла делегация во главе с писателем и сценаристом, главным директором «Чехословацкого Государственного фильма» Иржи Мареком. В составе делегации: главный директор Управления кинофикации и проката «Чехословацкого Государственного фильма» Франтишек Шольц, директор пражской студии художественных фильмов Богумил Шмида, директор «Словацкого Государственного фильма» Павел Баума, директор студии кукольных фильмов, сценарист и режиссер, автор многих известных кинокартин Иржи Трнка, директор студии детских кукольных

«Фрона»

и мультипликационных фильмов, режиссер и сценарист Эдуард Гофман, режиссер и сценарист, автор фильмов «Клад птичьего острова» и «Путешествие в первобытную эпоху» Карел Земан, режиссер и сценарист Эльмар Клос, сценарист Иван Буковчан, кинооператор Ян Сталлих; киноактеры — Ян Верих, Эва Кубешева, Иозеф Бек, артистка народного художественного колллектива «Слук» участница фильма «Песни гор» Гедвига Мелихерова; секретарь делегации Иржи Копенец.

В зале Московского Дома кино на открытие фестиваля собрались представители советского искусства, передовики предприятий столицы. За столом президиума — Чрезвычайный и Полномочный Посол Чехословацкой Республики в СССР Я. Вошаглик, члены делегации чехословацких кинематографистов, представители советской общественности, мастера советского кино.

Фестиваль открыл заместитель министра культуры СССР С. Кафтанов, отметивший большое значение фестиваля в расширении культурных связей и укреплении дружбы между нашими народами.

От имени советских кинематографистов гостей приветствовал С. Юткевич. Он охарактеризовал историю развития чехословацкого киноискусства, подчеркнул в творчестве его мастеров преемственность национальных традиций и основные черты метода социалистического реализма. С. Юткевич представил присутствующим членов делегации чехословацких кинематографистов.

От трудящихся столицы выступил секретарь Исполкома Моссовета Б. Родионов. В своем кратком слове он указал на растущий интерес у советских людей к культуре Чехословакии, к выдающимся произведениям искусства прошлого и настоящего.

С большим вниманием было выслушано выступление Чрезвычайного и Полномочного Посла Чехословацкой Республики в СССР Я. Вошаглика.

Руководитель делегации Иржи Марек поблагодарил присутствующих за теплый прием. Он сказал, что фестиваль является для чехословацких кинематографистов серьезным экзаменом, потому что они выносят свои последние работы на суд взыскательного советского зрителя.

В заключение вечера был показан новый чехословацкий художественный фильм «Фрона».

* * *

В дни фестиваля на экранах Москвы, Ленинграда, Киева, Минска и других городов нашей страны помимо показанных ранее чехословацких кинокартин («Пекарь императора», «Дикая Бара», «Похищение», «Операция «Б», «Тайна крови», «Ангел в отпуске», «Обманутые надежды», «По следам врага», «Комедианты», «Африка», «Юлиус Фучик» и другие) демонстрировались новые фильмы: кинодрама «Фрона», кинокомедия «Представление состоится!», киноконцерт «Песни гор» и документальный видовой фильм «От Аргентины до Мексики».

«Фрона» (авторы сценария В. Бор, И. Крейчик, Я. Зротал, режиссер И. Крейчик, оператор В. Новотный) воспроизводит суровые будни борьбы за новую жизнь в чехословацкой деревне. Авторы фильма, смело вторгаясь в действительность, решительно произносят свой приговор всему

«Представление состоится!»

старому, отживающему, уходящему в прошлое, и всячески приветствуют новые формы, новые взаимоотношения между людьми. В сюжет произведения, рассказывающего об укреплении коллективного хозяйства, удачно вплетена история любви Фроны и молодого парня Юры. Связанная узами брака с ненавистным ей, жестоким и коварным сыном кулака, Флоришем Зобач, героиня фильма в схватке с судьбой проявила необыкновенную стойкость и мужественность: морально подавленная и опустошенная вначале, она, входя в новую жизнь, постепенно обретает жизненное равновесие. Актриса Г. Челкова сумела подчеркнуть в образе Фроны необыкновенную человечность и душевную теплоту, раскрыть богатство ее внутреннего мира, щедрость душевных качеств и доброту сердца.

Яркими красками рисует своего героя и артист Ю. Пантик, исполняющий роль злобного и тупого Флориша Зобач.

К числу актерских удач следует отнести также образы председателя артели Филипека (артист Ф. Смолик) и Иозефа Зобач (артист Г. Хильмар).

Как улыбка жизнерадостного человека, покоряет своим весельем кинокомедия «Представление состоится!» (авторы сценария И. Освальд, В. Блажек, О. Липский; режиссер О. Липский; оператор Ф. Печенка; музыка Я. Рыхлик, В. Гала). Все в этом фильме говорит о радости жизни: и новое отношение к труду освобожденного человека, осознание им своей великой цели построения социализма, и крепнущая дружба между жителями города и деревни, и яркие песни и танцы. В картине рассказывается о том, как артисты и служащие цирка «Славия» в свой выходной день организуют представление для неожиданных посетителей — гостей из провинции. Несложный сюжет фильма объединяет целую серию эстрадных и цирковых но-

«Представление состоится!»

«Песни гор»

меров. Замечательные артисты цирка, многие из которых уже известны по гастролям в Москве, доставили нам, советским кинозрителям, большую радость и подлинное удовольствие.

И хотя не совсем стройна драматургия фильма, легковесен его конфликт, картина завоевывает сердца зрителей жизнеутверждающим звучанием.

Кинокартина «Песни гор» (авторы сценария И. Буковчан, И. Мах, режиссер И. Мах, оператор К. Кршка, композитор Т. Андрашован) воспроизводит на экране древние традиции народного искусства Словакии. Фильм как бы продолжает начатый в кинокартине В. Влчека «Завтра будут танцевать всюду» рассказ о том, как возрождается сейчас культура певческих и танцевальных традиций чехословацкого народа, которые не умерли, несмотря на произвол феодалов и аристократов, крепостное право и насилие завоевателей. Молодежные художественные ансамбли широко развернули свою деятельность в заводских клубах, в сельскохозяйственных кооперативах. Эти ансамбли не только выступают с концертами, но и ведут разъяснительную работу среди населения. Естественным поэтому является обращение чехословацких кинематографистов к отображению деятельности этих молодежных групп. Фильм «Песни гор», показывая лучшие образцы музыки, песен и танцев, говорит о больших социальных преобразованиях, происшедших в жизни чехословацкого народа.

Советским зрителям уже знакомы имена чехословацких инженеров Иржи Ганзелки и Мирослава Зикмунда, совершивших путешествие на автомашине «Татра» по Африке, Южной и Центральной Америке и заснявших на пленку много интересного из жизни народов различных стран. Две серии фильма «Африка» этих авторов с большим успехом демонстрировались на советских экранах.

«Песни гор»

С интересом был встречен советскими зрителями и фильм «От Аргентины до Мексики», являющийся продолжением путевого кинодневника. С увлечением следили мы за маршрутом молодых инженеров, который пролегал на этот раз через Аргентину, Гватемалу, Перу, Мексику. Авторы талантливо рассказали и о природе далеких стран, и о народах, населяющих американский материк, об их культуре и хозяйственной жизни. Картина покоряет своей человечностью, сочувственным отношением авторов к отсталым народам.

* * *

В дни фестиваля во многих кинотеатрах страны были организованы выставки, рассказывающие о жизни, культуре и искусстве новой Чехословакии, о новых работах мастеров кино. В Московском Доме кино была развернута киновыставка, характеризующая историю развития чехословацкого киноискусства.

За время пребывания в Советском Союзе деятели чехословацкого кино осмотрели достопримечательности Москвы и Ленинграда, побывали на предприятиях страны, ознакомились с работой киностудий, встречались с кинозрителями.

В Московском Доме кино состоялись встречи чехословацких кинематографистов с работниками советского кино.

Интересным оказался вечер, посвященный научной кинематографии Чехословакии. Большое впечатление произвели просмотренные на этом вечере фильмы: «Растение и вода» (режиссер Я. Цалабек), рассказывающий о влиянии влаги на развитие растений и о новейших методах искусственного орошения; «На пороге истории» (режиссер Ф. Кауцкий), воспроизводящий по археологическим находкам жизнь людей каменного века; «Медведи в Татрах» (режиссер В. Станек) о жизни медведей в одном из заповедников Татр; «Иенский кодекс» (режиссер Ф. Лукаш), об историческом сборнике чешских и латинских рукописей пятивековой давности.

Тонкое мастерство и большую талантливость продемонстрировали чехословацкие кинематографисты на вечере кукольного и мультипликационного фильма. Остроумно, с большим пониманием природы кинематографа сделаны картины Иржи Трнки «Бравый солдат Швейк» и «Похождения бравого солдата Швейка» по рассказам Я. Гашека. В этой удачной кинематографической интерпретации бессмертного чешского классика, помимо прекрасно выполненных кукол, обращают на себя внимание вставные новеллы (рассказы самого Швейка), решенные средствами графической мультипликации.

Несомненным остроумием отмечен кукольный фильм режиссера Б. Пояр «На рюмку больше», рассказывающий о приключениях подвыпившего мотоциклиста.

Поражает мастерством выполнения кукольная кинокартина К. Земана «Вдохновение» — о чехословацких стеклодувах.

Хорошее впечатление произвели на зрителей и рисованные фильмы «Волшебный горшочек» (режиссер В. Бедржих), «Где же Миша?» (режиссер Э. Гофман), «Петушок и курочка» (режиссер З. Миллер).

В дни фестиваля состоялась встреча чехословацких кинематографистов со студентами и преподавателями ВГИК, на которой были показаны «Псоглавцы» (режиссер Мартин Фрич) и цветной комбинированный кукольно-игровой фильм «Путешествие в первобытные времена» (режиссер К. Земан).

Советская пресса широко освещала ход фестиваля, публиковала отзывы зрителей и профессиональных критиков о просмотренных фильмах.

Третий фестиваль чехословацких кинофильмов явился наглядным свидетельством неуклонного роста мастерства чехословацких кинематографистов, освоения ими новых жанров и расширения тематики.

Фестиваль, прошедший в атмосфере дружбы и сердечности, послужит еще более тесному культурному сближению дружественных народов СССР и Чехословакии.

ЧТО ПРЕПЯТСТВУЕТ РАЗВИТИЮ ФРАНЦУЗСКОГО КИНО

В феврале этого года газета «Ле леттр Франсез» опубликовала доклад председателя Национальной Федерации зрелищных предприятий Франции режиссера Клода Отан-Лара, сделанный им на собрании киноработников.

В своем докладе Отан-Лара предложил программу реформ и мер, которые обеспечили бы прочные и нормальные условия развития киноискусства и кинопроизводства.

Как бы ни были оптимистичны заявления некоторых официальных лиц, подхватываемые прессой, положение французской кинематографии за последнее время продолжало ухудшаться. Ее продукция упала за прошлый год более чем на 30 процентов и выразилась в пятидесяти пяти фильмах. Это мизерная цифра для страны, выпускавшей до войны сто десять-сто пятьдесят фильмов в год.

Полумеры, которые были предприняты официальными властями, могут лишь отсрочить надвигающуюся катастрофу, но не избежать ее. Не за горами тот день, говорит Отан-Лара, когда мы столкнемся лицом к лицу с таким положением, которое правительственная бездарность и мягкотелость генеральной дирекции сделают еще более угрожающим.

Анализируя причины создавшегося положения, Отан-Лара выдвигает на первый план непосильное бремя налогов, растущих из года в год. Сейчас 41 процент валового сбора изымается в виде налогов, тогда как до войны налог составлял лишь 15 процентов сбора. Растущие налоги, в свою очередь, вызывают повышение цен на билеты. В 1949 году билет в кино стоил в среднем 57 франков, а к 1954 году — 112 франков. Это в четыре раза больше, чем повышение цен на билеты в Италии и в десять раз больше, чем в Германии. От имени деятелей французского кино Отан-Лара требует пересмотра налоговой системы.

В послевоенные годы Америка наводняла французские экраны низкопробными фильмами, потерявшими цену на своем собственном рынке. Кампания, поднятая деятелями французского кино в защиту интересов своего национального искусства, принесла некоторые результаты. Французские фильмы, занимавшие в 1949 году 43 процента проката, достигли к 1953 году 49 процентов, а доля американских фильмов за тот же срок снизилась с 45 процентов до 37,5 процента.

Сейчас французские кинематографисты требуют, чтобы количество дублируемых американских фильмов было сокращено вдвое и чтобы было сокращено также количество экранов, на которых демонстрируются американские фильмы.

Называя эти требования «естественным и закономерным инстинктом самосохранения», Отан-Лара констатирует, что вообще «во Франции существует антиамериканизм, поднимающий самые разнообразные круги нации, которые признают со стыдом свою страну порабощенной политически и отравленной интеллектуально».

Произведя опрос населения, Национальный центр кино с удовлетворением отметил, что из ста зрителей семьдесят шесть вполне довольны французскими фильмами, в то время как американскими фильмами довольны лишь двадцать один.

Экспансия Голливуда не только отравляет интеллектуально французских зрителей, не только тормозит развитие национального кинопроизводства, но и мешает экспорту французских фильмов за границу. Экспорт фильмов, основанный на взаимном обмене, совершенно невозможен для Франции, так как до 40 процентов экранов занято американцами и Франция не может предоставить другим иностранным фильмам больше чем 10 процентов экранов. Между тем только 3,5% доходов от экспорта французских фильмов дает Америка, а на долю других стран приходится остальные 96,5% доходов.

Кроме того, Америка, ввозя во Францию большое количество фильмов, тормозит и техническое развитие французского кинопроизводства. Студии Франции остро нуждаются в переоборудовании и техническом усовершенствовании. До сих пор собственное производство цветных фильмов является почти неразрешимой проблемой. Обещанный французским правительством большой кредит для покупки современного кинематографического оборудования свелся к ничтожному минимуму. Но и этот минимум был использован в интересах американских акционерных обществ во Франции.

Распространенная сейчас система совместного производства фильмов также крайне беспокоит французских деятелей кинематографии. Отан-Лара отмечает, что эта система не только не облегчила состояния французской кинематографии, не только не помешала надвигающемуся кризису, но способствовала снижению качества фильмов, лишая их чисто национального характера.

Официальная цензура стоит большим препятствием на пути французского фильма. Количество фильмов, подвергнутых купюрам, возросло за три года в пять раз. Острые сюжеты не появляются на свет вообще. На экраны могут попасть только тщательно причесанные, подслащенные фильмы с крохами свободных мыслей и идей.

Кризис французского кино стал настолько серьезным, что Национальная Федерация зрелищных предприятий не хочет и не может больше ждать ни обещаний, ни полумер от правительства. Федерация берет на себя обязанность разработать программу общего плана возрождения французского кино. Настало время для принятия срочных и эффективных мер для спасения французского национального киноискусства.

СУДЬБА «ЧУВСТВА»

Последняя работа режиссера Лукино Висконти — «Чувство» — имеет особое значение для прогрессивной итальянской кинематографии.

Сценарий написан по сюжету новеллы писателя XIX века Камилло Бойто и рассказывает о событиях периода австро-прусско-итальянской войны 1866 года.

Фильм переносит зрителей в Венецию, находящуюся под гнетом Австрии. В театре, где идет опера Верди «Трубадур», царит атмосфера ненависти к оккупантам. Маркиз Уссони, один из вожаков освободительного движения, вызывает на дуэль лейтенанта австрийской армии Франца Малера за его ироническое замечание об итальянцах.

Обеспокоенная судьбой Уссони, его кузина графиня Ливия Серпьери просит Малера отказаться от дуэли. Молодой, внешне обаятельный Франц неожиданно покорил сердце графини и та, вопреки своим патриотическим убеждениям, полюбила ненавистного иностранца. Ее чувство вырастает в безрассудную страсть, а распутный Франц цинично относится к своему очередному любовному приключению.

Начинается война с Австрией. Супруги Серпьери укрываются в загородной вилле. Ночью туда приходит Франц, и Ливия, помогая своему возлюбленному дезертировать, отдает ему большую сумму денег, которую Уссони поручил передать венецианским патриотам.

Но вот однажды Ливия застает Франца пьяным в обществе проститутки. Мстя вероломному возлюбленному, оскорбленная графиня доносит австрийскому командованию, что Франц — дезертир. Его расстреливают... Такова сюжетная схема фильма.

Заслугой Висконти является то, что он по-новому осветил эпоху Рисорджименто (борьбы за объединение Италии в XIX веке) и показал ее не в традиционных олеографических тонах, а как эпоху, полную противоречий. И любовная линия, и широкий исторический фон ярко выявляют морально-политическое падение господствующего класса.

Газета «Унита», высоко оценивая идейные достоинства фильма, указывает и на его художественные качества. Великолепно использован цвет. Особенно впечатляют изображение Венеции на рассвете, битва при Кустоцце, встреча Ливии с Францем в вилле и весь финал фильма. В музыке удачно использованы отрывки из седьмой симфонии австрийского композитора XIX века Брукнера. Прекрасна игра актеров: Алиды Валли, Фарлея Гранжера, Массимо Джиротти и других.

Знаменательно, что итальянская реакция ополчилась против «Чувства». Цензура засыпала авторов еще в процессе создания фильма ханжескими «советами» и «отеческими наставлениями». Ей не нравилось, например, как авторы изображают сложные взаимоотношения между королевскими войсками и партизанами в таком диалоге Уссони, командира партизанского отряда, с капитаном регулярной армии Меуччи:

— Поговорим начистоту, капитан,—обратился Уссони к Меуччи.—В приказе, который вы мне передали, видна ненависть всей армии, начиная с синьора генерала Ламармора, к революционным силам. Очевидно, хотят добиться, чтобы эти силы были исключены из военных действий.

— Регулярной армии будет достаточно для защиты родины! — отвечал Меуччи самодовольно...

Сначала цензура потребовала изменения некоторых фраз в этом диалоге, а затем—полного изъятия сцены.

Под нажимом властей фильм «Чувство», восторженно принятый на фестивале в Венеции, не получил там никакой премии.

Цензура не унималась и потребовала, чтобы в фильме были сделаны четыре купюры.

Первая — в любовной сцене Ливии и Франца. Один из кадров этой сцены, который зрители уже не увидят, критики сравнивали по выразительности со знаменитой картиной итальянского художника XIX века Гайеца «Поцелуй».

«Что касается поцелуев,— пишет «Унита»,— то в этом отношении правительственная цензура подходит к фильму «Чувство» так же, как раньше подходила к бесконечной массе отвратительных порнографических эротических фильмов, рассчитанных на вкусы грубых торговцев, фильмов, которые все в большем количестве появляются в нашей стране. «В фильме — семь поцелуев, — говорит цензура, — постепенно уменьшим их число до трех, и будем друзьями, как прежде!»

Вторая купюра — когда Ливия, охваченная страстью, не отпускает Франца с виллы. Цензура мотивировала необходимость купюры тем, что женщина, и особенно графиня, не может-де первой сказать мужчине: «Останься со мной!»

Третья купюра — когда пьяный Франц говорит проститутке, указывая на Ливию: «Посмотри на нее — это итальянская аристократка!»

И четвертая купюра — в финале, где показаны веронские проститутки, сопровождающие австрийских солдат.

Как указывает «Унита», придирки цензуры объясняются тем, что правдивая историческая картина наталкивает зрителя на аналогии с современностью — на мысли о полном разложении господствующих классов, о неизбежности их гибели — и воспитывает у итальянцев высокое политическое сознание.

ХРОНИКА

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОВЕТЕ СТУДИИ «МОСФИЛЬМ»

В январе—марте художественный совет студии «Мосфильм» обсуждал фильмы, законченные производством («Доброе утро», «Крушение эмирата») и новые литературные сценарии («Человек родился» Л. Аграновича и «Гадюка» М. Ерзинкяна по рассказу Ю. Сотника). Кроме того, обсуждались режиссерские сценарии фильмов, находящихся в производстве, утверждались актерские пробы и просматривался отснятый материал.

Обсуждая материал фильма «Салтанат» (сценарий Р. Буданцевой, режиссер В. Пронин, операторы А. Эгина и В. Масевич), художественный совет отметил высокий в целом уровень режиссерской и операторской работы. И. Пырьев, указав на то, что проблемы, затронутые в сценарии, приобретают сейчас особенно большое значение в свете задач, поставленных партией и правительством в области животноводства, призвал творческий коллектив приложить максимальные усилия к тому, чтобы глубже, ярче и правдивее отразить их в фильме. Все выступающие отметили правдивую и непринужденную игру актеров, особенно Б. Кыдыкеевой (Салтанат) и Ч. Джамановой (Шаирбюбю).

С. Юткевич и А. Шеленков остановились на изобразительной стороне. В фильме сохранен национальный колорит, удачно выбрана натура, выразительны портреты.

Участники обсуждения отметили и недостатки: некоторые сцены решены неинтересно, мизансцены (особенно в павильонах) статичны, актеры скованы, кое-где операторами допущена неряшливость.

Художественный совет рекомендовал съемочной группе по возможности шире использовать натурные съемки, показать героев на пастбищах, в горах, непосредственно за повседневными делами, в борьбе с трудностями. Коллективу надлежит глубже раскрывать переживания героев, строить мизансцены разнообразнее, с большей выдумкой.

Повторно обсуждая режиссерскую разработку сценария «Целина» (автор Н. Погодин, режиссер М. Калатозов), члены худсовета отметили, что композиция произведения стала яснее, судьбы героев и их взаимоотношения развиваются отчетливее, положительные образы усилены, устранена опасность романтизации отрицательного персонажа — Монеткина.

М. Ромм, Л. Арнштам, М. Папава, С. Юткевич, А. Роом и другие говорили о том, что авторам удалось не только интересно рассказать о труде молодых патриотов на целинных землях, но и раскрыть личные судьбы людей, их радости и горести. Живой и разнообразной представлена галлерея образов, в сценарии есть немало интересных и ярких сцен (первая борозда, столкновение с ростовчанами, изгнание Монеткина и др.).

Положительно оценив сценарий, А. Довженко остановился на показе сложных человеческих взаимоотношений, на трактовке любви, и призвал авторов к тому, чтобы они еще ярче раскрыли в фильме поэзию труда, мечты новоселов, еще глубже показали их богатый духовный мир.

Художественный совет рекомендовал авторам не ограничиваться героями фильма, а больше показать народ, раскрыть актуальную и важную тему содружества новоселов с местными колхозниками, отчетливее и убедительнее показать результаты труда молодых патриотов на целинных землях и сократить сценарий за счет второстепенного материала.

В феврале Художественный совет обсуждал режиссерский сценарий «Безумный день» (автор В. Катаев, режиссер А. Тутышкин) и, утвердив представленный вариант, отметил, что на основе его при некотором сокращении пейзажных планов, более лаконичном режиссерском решении ряда эпизодов и хорошем подборе актеров можно создать интересный и веселый водевиль.

При обсуждении режиссерского сценария «Мексиканец» (автор сценария Э. Брагинский, режиссер В. Каплуновский) худсовет просмотрел актерские пробы и эскизы декораций. Автор и режиссер учли замечания по литературному варианту и взыскательно отнеслись к разработке режиссерского сценария. В нем заново написан пролог, переработан дикторский текст, экспозиция стала более простой и четкой. Серьезная работа проведена над диалогом, устранен ряд сцен, замедлявших действие.

Выступавшие указывали на то, что авторы бережно подошли к литературному первоисточнику — рассказу Джека Лондона — и что тема борьбы лучших людей Мексики за национальную независимость их родины получила в режиссерском сценарии яркую и убедительную разработку.

Признав существенным недостатком сценария то, что главный герой не экспонируется в прологе, худсовет рекомендовал устранить этот недостаток, а также продолжить работу над диалогом, стремясь к большему лаконизму. На заседании были утверждены исполнители главных ролей: О. Стриженов — Фернандес Ривера, Б. Андреев — Паулино Вэра, Д. Сагал — Ареллано, Т. Самойлова — Мариа и другие.

В Московском Доме кино

ВЕЧЕР БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА

«Мы принимаем дорогих и близких гостей братской республики и радуемся вместе с ними расцвету их искусства и литературы, знакомство с которыми принесло москвичам большое удовольствие», — этими словами народная артистка СССР Л. Орлова открыла в дни декады белорусского искусства и литературы (февраль) вечер в Московском Доме кино.

Деятелей искусства Белоруссии приветствовал от имени московских киноработников народный артист РСФСР А. Довженко.

Заместитель министра культуры БССР Н. Садкович кратко охарактеризовал развитие белорусской кинематографии в послевоенный период. С первых дней восстановления материальной базы киноискусства, разрушенной в годы гитлеровского нашествия, в Белоруссии начали выпускать хроникально-документальные картины. Лучшие из них — «Колхоз «Рассвет», «Беловежская пуща», «Новый Минск» — демонстрировались в дни декады в Москве. С братской помощью студий Советского Союза белорусские кинематографисты создали фильмы-спектакли («Павлинка», «Поют жаворонки», «Кто смеется последний»), а также оригинальные кинопроизведения: «Константин Заслонов», «Дети партизана», хорошо принятые советским зрителем. Новый цветной художественный фильм «Нестерка» знаменует движение вперед белорусской кинематографии.

«В настоящее время, — сказал Н. Садкович, — в Минске строится большая киностудия, которая позволит нам успешно включиться в широкий разворот всего советского киноискусства».

В концертной части вечера выступил Государственный народный хор БССР под руководством заслуженного деятеля искусств Г. Цитовича.

В заключение вечера был показан фильм «Нестерка» режиссера А. Зархи.

КИНЕМАТОГРАФИЯ АРГЕНТИНЫ И МЕКСИКИ

В марте ВОКС и Московский Дом кино устроили два вечера: один — посвященный киноискусству Аргентины, другой — киноискусству Мексики. Вечера вызвали большой интерес работников кинематографии, деятелей науки и искусства, писателей, представителей общественности столицы. Среди присутствующих — посол Аргентины в СССР Леопольдо Браво, посол Мексики в СССР Альфонсо Розенцвейг Диас, сотрудники посольств.

Открывая вечера, А. Роом выразил уверенность в том, что обмен фильмами между СССР и Аргентиной, а также между СССР и Мексикой послужит росту взаимопонимания и культурному сотрудничеству между этими странами.

На вечере, посвященном киноискусству Аргентины, с докладом выступила кандидат филологических наук К. Парамонова, которая в прошлом году посетила Аргентину в составе советской киноделегации, приглашенной на международный кинофестиваль в Мар-дель-Плата. Парамонова поделилась впечатлениями о поездке и остановилась на истории развития аргентинской кинематографии.

Первый фильм был создан в стране в 1916 году, но только с тридцатых годов начинает развиваться подлинно национальное киноискусство Аргентины, правдиво рисующее жизнь и быт народа. Это фильмы: «Северный ветер» (1936, режиссер Марио Соффичи), «Альбенис» (1947, режиссер Луис Сесар Амадори), «Война гаучо» (1942, режиссер Лукас Демаре), «Островитяне» (1950, тот же режиссер) и другие. Народ Аргентины ценит свое киноискусство, любит его актеров: Фанни Наварро, Зулли Морено, Энрике Муиньо, Луиса Сандрини, Титу Марелло.

Сейчас в стране восемь больших кинофирм, выпускающих сорок-пятьдесят картин в год. Но реалистических произведений, рассказывающих о сегодняшнем дне простого народа, создается сравнительно немного.

Основная продукция киностудий — картины развлекательные.

В заключение доклада Парамонова остановилась на фильмах, которые были продемонстрированы на вечере.

Фильм «Текут мутные воды» создал по роману Альфреда Варела режиссер Уго дель Карриль (известный также в стране как певец и исполняющий в своем фильме одну из главных ролей). Это талантливое кинопроизведение, рассказывающее о тяжелой жизни рабочих чайной плантации, потрясает суровой правдой событий, глубиной человеческих переживаний. Игра актеров проникновенна и убедительна. На XIII международном Венецианском кинофестивале фильм получил премию «Золотой колос».

Второй фильм — «Возраст любви» — легкая музыкальная комедия, рассказывающая о том, как потомственный аристократ расстроил свадьбу своего сына с актрисой, но на старости лет всячески способствует браку внука с дочерью этой актрисы, ибо понял, что счастье — это жизнь с любимым человеком. В ролях матери и дочери снималась известная аргентинская певица Лолита Торрес.

На вечере, посвященном киноискусству Мексики, доклад сделал кандидат искусствоведения Р. Юренев. Он подчеркнул, что из стран Латинской Америки наиболее развито киноискусство Мексики. Первые фильмы появились здесь уже в 1896 году, но только с 1916 года началось развитие мексиканской кинематографии. До 1930 года было создано около пятидесяти немых художественных картин. Как правило, эти произведения копировали иностранные образцы и не отличались высокими художественными достоинствами.

С 1932 года мексиканское киноискусство растет чрезвычайно быстро. Ежегодно на экраны выходит от тридцати до тридцати пяти фильмов. В 1941 году было выпущено восемьдесят картин, а в 1950 — сто двадцать. С тех пор в среднем производится не менее ста фильмов.

Несмотря на экспансию голливудских дельцов и экономические кризисы, талантливые киномастера Мексики из года в год добиваются роста и развития национального киноискусства. Имена выдающегося режиссера Эмилио Фернандеса, замечательного мастера операторского искусства Габриэля Фигероа знакомы советскому зрителю по фильму «Мексиканская девушка». Эти художники принесли мировую известность мексиканской кинематографии. С 1942 года Г. Фигероа получил десять международных премий на международных кинофестивалях.

В фильмах Э. Фернандеса и Г. Фигероа снимаются ведущие мексиканские актеры: Педро Армендарис, Долорес дель Рио, Мария Феликс, Колумба Домингес и другие. Большой популярностью у мексиканских зрителей пользуются также Росаура Ревуэльтас, Артуро де Кордова, известный комический актер Марио Морено.

На вечере демонстрировались фильмы «Макловия» и «Рио Эскондидо». Оба фильма созданы Фернандесом и Фигероа в 1948 году.

«Макловия» рассказывает о беззаветной любви прекрасной девушки из небольшого индейского племени к бедному юноше. В основу сюжета положена национальная легенда.

«Рио Эскондидо» посвящается юной самоотверженной учительнице, погибающей в борьбе с деспотизмом и жестокостью местного руководителя муниципалитета.

Главные роли в обоих фильмах исполняет Мария Феликс.

Аргентинские и мексиканские фильмы были чрезвычайно тепло приняты присутствующими.

ОБСУЖДЕНИЕ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ 1954 ГОДА

Творческий коллектив студии «Союзмультфильм» в прошедшем году создал немало хороших фильмов. Тут и экранизации лучших народных сказок, и современные сказки, отражающие быт советских детей, и фильмы о животных, и сатирические мультипликации.

В январе и феврале состоялось обсуждение этих произведений, вызвавшее большой интерес кинематографической общественно-

сти, мастеров смежных искусств, зрителей.

На первом вечере были показаны: «В лесной чаще», «Опасная шалость», «Козел-музыкант», «Мойдодыр», «Золотая антилопа».

Наибольший успех выпал на долю «Золотой антилопы». Авторы фильма (сценарист Н. Абрамов; режиссер Л. Атаманов; художники: А. Винокуров, И. Шварцман) сохранили наивную прелесть сюжета и передали национальный колорит древней индийской сказки, отобрав из богатого фольклора народов Индии наиболее яркие и характерные образы. Пронизанный подлинным гуманизмом, фильм словно открывает перед зрителями благородную и поэтическую душу народа Индии. Все выступавшие на обсуждении высоко оценили искусство художников, создавших этот поэтический фильм.

Фильм «В лесной чаще» (сценаристы: Г. Скребицкий, В. Чаплина; режиссер А. Иванов; художники: И. Знаменский и В. Лалаянц) — о непослушном и ленивом барсучонке, научившемся любить труд, — предназначен для малышей. Эта работа студии подверглась справедливой критике: стереотипные зверушки давно уже путешествуют из фильма в фильм.

Известная стереотипность присуща и кукольным персонажам картины «Опасная шалость» (сценаристы: В. Масс, М. Червинский; режиссер Е. Райковский; художники: К. Карпов и Б. Степанцев), однако здесь, по мнению участников обсуждения, есть удачные режиссерские находки, интересно показан игрушечный городок.

Фильм «Козел-музыкант» (сценарий С. Михалкова; режиссер Б. Дежкин; художники П. Репкин, В. Василенко, А. Винокуров) адресован взрослым зрителям. Это музыкальная комедия, в которой остро высмеивается зазнавшийся бездарный композитор — козел, его приятель и советчик — осел и критик — волк. Удачна музыка к фильму (композитор А. Мосолов) — пародийная симфония из популярных мелодий, выразительны образы героев.

Хорошо был встречен и фильм «Мойдодыр» по известной сказке К. Чуковского, (сценарист и режиссер И. Иванов-Вано; художники: М. Ботов, А. Савченко). Эту талантливую работу характеризует хорошая выдумка, сочность и яркость красок, стремительный темп движения персонажей и такая же стремительная музыка (композитор Ю. Левитин).

На втором вечере были показаны фильмы: «Царевна-лягушка», «Соломенный бычок», «Стрела» улетает в Сказку» и «Подпись неразборчива».

В основе «Царевны-лягушки» (сценарист М. Вольпин, режиссер М. Цехановский; художники: Л. Мильчин, А. Беляков) лежит один из вариантов русской народной сказки о Василисе Прекрасной, умелице и искуснице, превращенной Кащеем Бессмертным в лягушку. Высокую оценку получила изобретательная режиссерская работа, цвет и музыка (композитор Ю. Левитин).

«Соломенный бычок» (сценарист И. Филимонов, режиссеры: О. Ходатаева, Л. Аристов; художник Л. Аристов) не отличился какими-либо интересными находками.

Весьма отрадно обращение мастеров мультипликации к жанру сатиры. Фильм «Подпись неразборчива» (сценарист Л. Ленч; режиссер А. Иванов; художники: И. Знаменский, В. Лалаянц) зло бичует благодушие и беспечность в работе, слепоту при подборе кадров. В походке, костюме, голосе рисованных персонажей постановщикам удалось приемами острого гротеска передать характерные черты высмеиваемых типов.

Участники обсуждения призвали мастеров рисованного фильма расширять круг мишеней для сатирических мультипликаций, создавать политические карикатуры на внутренние и международные темы.

С большим успехом прошел на смотре фильм «Стрела» улетает в Сказку» (сценарист В. Сутеев, режиссер Л. Амальрик, художник А. Трусов). В этом занимательном рассказе о приключениях из жизни пионеров воспевается смелость, чувство товарищества, мужество и бичуется эгоизм, зависть, трусость.

Выступавшие указывали на большое воспитательное значение фильма, в котором ставятся важные моральные проблемы, и решаются они правдиво, интересно, весело. Отмечалось и высокое профессиональное мастерство авторов, создавших настоящую сказочную атмосферу и запоминающиеся разнохарактерные персонажи.

Успехи, достигнутые коллективом студии «Союзмультфильм», бесспорны. Но предстоит сделать еще очень много, добиваясь тематического и жанрового многообразия.

В КИНОСЕКЦИИ ДОМА УЧЕНЫХ АКАДЕМИИ НАУК СССР

Киносекция Московского Дома ученых Академии наук СССР существует с 1926 года и объединяет ученых и специалистов, интересующихся кино как методом популяризации науки, учебным пособием и средством научного исследования. В задачи киносекции входит пропаганда достижений и возможностей научного, научно-популярного, учебного и документального кино среди научной общественности, привлечение ученых к содружеству с киноработниками, а также развитие самодеятельности ученых в области всестороннего использования кино.

В киносекции обсуждаются тематические планы и общие вопросы производства кинофильмов. В конце прошлого года секция заслушала доклад «О дальнейшем развитии научно-популярной и учебной кинематографии и плане на 1955 год»; в феврале текущего года обсудила вопросы построения научно-популярных фильмов по физике.

Большой интерес вызвали обсуждения сценариев (а затем и фильмов) «А. П. Чехов» и «Записные книжки Чехова», а также материалов к фильмам о Маяковском, «Меченые атомы» и «Дальновидение».

В марте состоялись просмотры цветных документальных фильмов «Советская выставка в Пекине» и «Народное искусство Китая».

Выступавшие в обсуждении доктор медицинских наук проф. Г. Куликовский, кандидат биологических наук Р. Мерклин, доктор физико-математических наук проф. П. Бессонов, кандидат искусствоведческих наук П. Зимин и другие, подчеркнув большое общественно-политическое значение просмотренных фильмов, отметили их положительные качества — впечатляемость, убедительность, хороший дикторский текст, музыку, передачу цвета и указали лишь на отдельные, несущественные погрешности.

Оживленную дискуссию вызвал документальный фильм «Остров Сахалин».

Участники обсуждения отметили его достоинства. Фильм довольно хорошо отражает природу Сахалина, промышленность, труд и быт его жителей. Захватывают эпизоды помощи застрявшему во льдах судну, борьбы со снежными заносами, разведки и лова сельди. Хорошо использована карта, много панорамных снимков. Особенно интересен вид острова с самолета. Фильм напоминает и о том времени, когда остров был местом ссылки и каторжного труда.

Вместе с тем было высказано довольно много критических замечаний.

Доктор физико-математических наук Ю. Буланже высказал сожаление, что в фильме не показана японская часть города Южно-сахалинска, серая и однообразная, с жалкими лачугами, резко контрастирующая с построенной нами частью города. Плохо, что все кадры сняты при исключительно ясной солнечной погоде, в то время как фактически даже в южной части острова солнечных дней немного, и первое, что бросается в глаза каждому, кто там побывал,— дожди, грязь, плохие дороги. Мало внимания уделено такому важному для Сахалина промыслу, как охота, а вот бумажный комбинат показан излишне подробно. Кадры, изображающие геологический лагерь и тушение пожара, производят впечатление неправдоподобной инсценировки; упрощенно показана сейсмическая разведка нефти.

Кандидат сельсхозяйственных наук Е. Васина-Попова считает, что в фильме не подчеркнуты существенные географические различия между южной и северной частью острова, очень бегло показано сельское хозяйство. Васина-Попова участвовала в обсуждении первого варианта сценария и напомнила, что постановщики мало учли высказанные тогда замечания.

В марте киносекция совместно с творческой секцией Московской студии научно-популярных фильмов просмотрела цветной фильм «Глазами кино» (кино на службе науки). В обсуждении приняли участие академик И. Василенко, доктора и кандидаты наук. Выступавшие выражали удовлетворение фильмом. Большой познавательный материал изложен в нем серьезно, систематически и одновременно увлекательно и даже поэтично. Необычайно эффектен эпизод с падающим стаканом; большой интерес представляют подводные съемки, удачно введены в фильм исторические кадры.

Немало было высказано и критических замечаний.

Доктор физико-математических наук Н. Малов остановился на неудачно сделанной мультипликации, изображающей частицы вещества, вылетающие с солнца; они слишком велики и движутся по каким-то невероятным траекториям. В кадрах об электросварке слишком яркая дуга слепит глаза.

Доктор технических наук Л. Розенберг говорил о несоответствии длительности частей фильма их значению. Мало показана ускоренная киносъемка. В ряде случаев нет сопоставления ускоренной киносъемки с нормальной (например, кадры взрывов). Слишком много внимания уделено экзотике, не имеющей отношения к теме. Сверхвысокочастотная (порядка нескольких миллионов кадров в секунду) киносъемка молнии дана мелким планом — выглядит это непонятно, даже квалифицированный зритель не успевает разобраться, на что надо обратить внимание.

В других выступлениях отмечалось, что съемки прибоя и полета птиц с частотой 150 кадров в секунду практически не дали никакого эффекта — зритель не догадывается, что он видит замедленный показ. Неуместно применен кинотрюк — обратное движение восходящего солнца опять к горизонту.

Были указаны неточности и в дикторском тексте. Слова диктора о потоке материальных частиц, иногда излучаемом солнцем, могут, например, быть поняты так, что остальное излучение нематериально. Кандидат педагогических наук И. Розанов заметил, что восприятие прерывистого движения как непрерывного обусловливается свойствами не киноаппарата (о чем говорит диктор), а человеческого глаза.

На заседании возникла дискуссия о музыкальном сопровождении замедленного показа танца. В связи с невозможностью соответственно замедлять темп музыки приходится писать новую, специальную музыку, но она расходится с танцем. Может быть, здесь лучше вовсе отказаться от музыки.

В конце марта киносекция обсудила киножурнал «Новости сельского хозяйства», № 4 за 1955 год и фильм «Новое в хлопководстве». Отмечая своевременность выпуска последнего фильма, выступавшие остановились на некоторых его недостатках. Пропагандируемая система возделывания хлопка показана не совсем четко и не всегда разъяснена диктором. Недоходчивы мультипликации, изображающие механизм сеялки. К тому же действующая сеялка показана неправильно: она движется не строго по прямой, и в результате мерная проволока оказывается оттянутой в сторону. В фильме мало экономических показателей.

* * *

Практика работы киносекции показывает, что наиболее эффективной формой работы являются обсуждение сценариев с целью конкретизации научно-познавательного содержания и просмотры фильмов на такой стадии их производственной готовности, когда переделки и добавления еще возможны.

Киносекция предполагает развитием именно этих двух форм повысить продуктивность своей работы и тем принести больше пользы кинопроизводству.

Н. Преображенский

В СОЮЗЕ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Секретариат Союза советских писателей утвердил следующий новый состав комиссии по кинодраматургии: С. Антонов (председатель комиссии), Л. Арнштам, С. Бабин, Л. Белова, И. Вайсфельд, Е. Габрилович, С. Герасимов, А. Довженко, М. Ерзинкян, В. Ждан, К. Исаев, В. Крепс, Г. Кремлев, Н. Коварский, И. Копалин, А. Казанцев, Р. Кармен, Л. Малюгин, А. Марьямов, М. Папава, Е. Помещиков, Д. Писаревский, К. Парамонова, И. Пырьев, М. Ромм, Н. Рожков, Н. Родионов, Г. Рошаль, М. Смирнова, А. Спешнев (заместитель председателя), В. Туркин, В. Шкловский, А. Штейн, А. Филимонов, И. Чекин.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Овод» (по мотивам романа Э. Войнич), 10 ч., цветной.

Автор сценария Евгений Габрилович; постановщик Александр Файнциммер; главный оператор А. Москвин; режиссер И. Шапиро; оператор В. Фастович; главный художник Е. Еней; композитор Дмитрий Шостакович; звукооператор И. Волк; комбинированные съемки: операторы А. Зазулин, М. Покровский; художники М. Кроткин, М. Кандат.

В ролях: Артур — О. Стриженов; Джемма — М. Стриженова; Монтанелли — Н. Симонов; Мартини — В. Этуш; Марконе — С. Свашенко; Джузеппе — П. Усовниченко; Джиованни — В. Медведев; Доминикино — В. Честноков; Карди — Р. Симонов; Грассини—А. Ходурский; жена Грассини — А. Лисянская; Джеймс—Г. Шпигель; Юлия—Е. Юнгер; комендант города — Б. Дмоховский; полковник — Я. Малютин.

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Княжна Мери» (по одноименной повести М. Лермонтова), 10 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик И. Анненский; главный оператор М. Кириллов; режиссер К. Альперова; оператор В. Дульцев; художник А. Дихтяр; композитор Л. Шварц; звукооператор Д. Флянгольц; комбинированные съемки: оператор В. Шолина, художник А. Крылов.

В ролях: Печорин — А. Вербицкий; Мери — К. Санова; Грушницкий — Л. Губанов; Вернер — М. Астангов; княгиня Лиговская—К. Еланская; Вера—Т. Пилецкая; драгунский капитан — В. Полицеймако; муж Веры — Ф. Никитин.

В эпизодах: Т. Панкова, В. Кольцов, Д. Кара-Дмитриев, Г. Георгиу, А. Акопян, К. Немоляев и другие.

Дубляж

«Милый друг» (по одноименному роману Ги де Мопассана), 10 ч., цветной. Производство «Прожектограффильм» (Вена), «Фильм Мальзерб» (Париж).

Авторы сценария: Владимир Познер, Луи Дакэн, Роже Вайан; режиссер Луи Дакэн; операторы: Никола Хэйер, Виктор Мейсль; художники: Леон Барсак, Л. Метценбауэр; композитор Ганс Эйслер; звукооператоры: Иозеф Церельмеш, Альфред Норкус. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

В ролях: Жорж Дюруа—Жан Данэ (дублирует М. Названов); Мадлен — Ренэ Фор (дублирует Е. Фадеева); Клотильда — Анна Вернон (дублирует Л. Бухарцева); Форестье—Жан-Роже Коссимон (дублирует Р. Плятт); Вальтер — Ренэ Лефевр (дублирует Б. Петкер); мадам Вальтер — Кристль Мардайн (дублирует Н. Никитина); Сюзанна Вальтер—Мария Эмо (дублирует М. Лифанова); Рашель — Жакелина Дюк (дуб-

---

Сверху вниз: «По Индонезии», «Сын пастуха», «Наступление на целину»

лирует Г. Пашкова); Ларош Матье—Люкас Амман (дублирует С. Цейц); Сен-Потэн — Эгон Иордан (дублирует Л. Потемкин).

●

«Текут мутные воды», 8 ч. Производство Лина С. де Мачиандиарена, Аргентина.

Автор сценария Эдуардо Боррас; режиссер Уго дель Карриль; оператор Хозе Мария Бельтран; художник Гори Муньос; композитор Тито Риберо. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа А. Дикан.

В ролях: Уго дель Карриль, Адриана Бенетти, Рауль дель Валье, Глория Фернандес, Педро Лаксальт, Элой Альварес, Луис Отеро, Эрминиа Франко, Хоакин Петросино и другие.

Главные роли дублировали: Сантос Перальта — М. Погоржельский; Руфино Перальта — В. Адлеров; Амелия — А. Кончакова; Парагвайя — Г. Фролова.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Необыкновенный матч», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Пащенко; режиссеры: М. Пащенко, Б. Дежкин; художники-постановщики: В. Василенко, П. Репкин; художник А. Савченко; оператор М. Друян; композитор Карэн Хачатурян; звукооператор Н. Прилуцкий; текст песен М. Вольпина; художники-мультипликаторы: Б. Дежкин, Д. Белов, Ф. Хитрук, В. Пекарь, Р. Качанов, Б. Степанцев, Ф. Епифанова, Н. Привалова, М. Куприч, В. Котеночкин, Б. Чани; художники-декораторы: И. Светлица, В. Роджеро, П. Коробаев, К. Малышев, И. Прокофьева.

Роли озвучивали: Б. Андреев, Ю. Юльская, Ю. Хржановский, В. Иванова, М. Корабельникова.

АШХАБАДСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Сын пастуха», 9 ч.

Авторы сценария: Г. Мухтаров, К. Сейтлиев; постановщик Р. Перельштейн; оператор М. Каплан; режиссер Х. Агаханов; художник В. Хмелева; композиторы: Б. Мухатов, А. Холминов; текст песен К. Сейтлиева; звукооператор В. Киршенбаум .

В ролях: Дурды (пастух) и Кадам (его сын) — Алты Карлиев; Джерен, мать Кадама — Сурай Мурадова; Непес—Базар Аманов; Шекер—Майя Кулиева; профессор Соловьев — Аман Кульмамедов; Берды, художник — Мурад Сейтниязов; Акгюль — Норджамал Союнова. В эпизодах: Н. Аннаева, Б. Артыков, А. Дурдыев, С. Карыев, В. Мухамедов. Оркестр и хор Государственного Туркменского театра оперы и балета.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Вторая сессия Верховного Совета СССР четвертого созыва 3—9 февраля 1955 года», 1 ч.

Операторы: И. Беляков, С. Гусев, Б. Макасеев, Р. Халушаков, А. Щекутьев; звукооператоры: К. Никитин, М. Соболев.

●

«По Индонезии», 6 ч., цветной.

Авторы-операторы: В. Микоша, И. Сокольников; авторы текста: О. Савич, Ю. Смирнитский; композитор В. Гевиксман; звукооператор И. Гунгер. В фильме использована музыка индонезийского композитора Исмаила М. З. Текст читает Л. Хмара.

«Текут мутные воды»

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«На стальных магистралях», киносборник № 45, 2 ч. (по заказу МПС СССР). Режиссер выпуска П. Подобед.

Режиссеры: Ф. Блажевич, Я. Дихтер, Ю. Закревский, Л. Печорина, Е. Терпилин; операторы: М. Клещ, М. Лукин, Я. Панов, Н. Петросов, М. Пискунов, А. Рыбаков, Б. Сломянский; консультанты: П. Астахов, И. Ильин, Н. Лучинин, С. Суржин, Н. Фуфрянский.

Сюжеты: грузовые паровозы типа «1-5-0» и «1-5-1»; пассажирский паровоз «2-4-2»; тепловозы «ТЭ-2» и «Газогенераторный», восьмиосный электровоз.

●

«На стальных магистралях», киносборник № 46, 2 ч. (по заказу МПС СССР).

Режиссер выпуска А. Усольцев.

Сюжеты:

1. Электроискровое упрочнение бандажей (режиссер С. Гельман; оператор М. Заплатин; консультант К. Бородулин).

2. Барабанные пескосушильные печи (режиссер А. Клевайчук; операторы: Л. Солнцева, Н. Аптекман; консультанты: Л. Большакова, Е. Модестов).

3. Фототелеграфная связь (режиссер Б. Васильев; оператор И. Канаев; консультант А. Семенов).

4. Новый метод погрузки леса (режиссер-оператор Б. Сломянский; консультант В. Голубков).

●

«Сборные дома», 4 ч.

Автор сценария Н. Макарова; режиссер Г. Мельник; оператор П. Безбородов; консультанты: Г. Коломнин, В. Кунин, В. Жуков (по заказу Министерства промышленности строительных материалов СССР).

О серийном производстве и скоростном монтаже сборных домов. Показаны передовые методы механизированного поточно-массового производства деталей сборных домов на одном из лучших домостроительных предприятий — Селецком комбинате — и монтаж одноэтажных щитовых домов из готовых деталей.

●

«Сборный железобетон в жилищном строительстве», 4 ч.

Автор сценария и режиссер С. Ершов; оператор Ф. Абрамов; консультанты: П. Жданов, В. Калачев, Н. Розанов, А. Фаломеев (по заказу Постоянной Всесоюзной строительной выставки).

Об индустриализации жилищного строительства на базе развития крупно-панельного заводского домостроения. Показан технологический процесс изготовления железобетонных деталей конвейерно-поточным способом на заводах-гигантах — Московском и Люберецком — и монтаж многоэтажных зданий из железобетонных элементов на стройплощадке.

●

«Спортивное плавание», 3 ч.

Автор сценария А. Ваньков; режиссер А. Кондахчан; операторы: Л. Аристокесянц, М. Кривцун; консультант заслуженный мастер спорта Л. Мешков (по заказу Комитета по физической культуре и спорту при Совете Министров СССР).

О технике основных видов современного спортивного плавания.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛОРУСЬФИЛЬМ»

«Осушение и освоение болот», 4 ч.

Автор сценария М. Блистинов; режиссер В. Стрельцов; оператор В. Окулич (по заказу Министерства сельского хозяйства СССР).

О современных методах осушения и освоения болот. Показана работа изыскательных партий, изучающих заболоченные местности, могучая техника, созданная в СССР для проведения осушительных работ, машинно-мелиоративные, машинно-экскаваторные, лугомелиоративные станции и отряды при МТС, гидротехнические сооружения (на опыте Салдусской и Елгавской машинно-мелиоративных станций Латвийской ССР и др.).

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 12.

Монтаж режиссера К. Эггерса; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Беляков, Б. Шер, И. Филатов, Б. Макасеев, Л. Михайлов, А. Кричевский, Г. Симонов, А. Сухов, И. Дильдарян, Е. Яцун, А. Листвин, А. Колошин, В. Фроленко, А. Хавчин, В. Штатланд.

Сюжеты:

1. Торжественное заседание, посвященное 37-й годовщине Советской Армии и Военно-Морского Флота.
2. В артиллерийской части.
3. Уникальные трансформаторы.
4. В новом зерносовхозе.
5. Весна в Армении.
6. На дрейфующей станции «Северный полюс-3».
7. Открытие прямого сообщения Москва—Берлин.
8. Памяти павших героев.
9. Заключительный концерт Декады белорусского искусства в Москве.

●

«Новости дня», № 13.

Монтаж режиссера И. Сеткиной; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Гутман, Г. Епифанов, А. Зенякин, В. Микоша, Л. Сологубов, В. Цитрон, В. Воронцов, В. Киселев, В. Комаров, Е. Федяев, А. Богоров, М. Беров.

Сюжеты:

1. Выборы в Советы.
2. Открытие 3-го фестиваля кинофильмов Чехословацкой республики в СССР.
3. Токарь-новатор.
4. В совхозе «Заречье».
5. Колхозная птицефабрика.
6. Празднование 5-летия республики в Индии.

●

«Новости дня», № 14 (8 марта 1955 г.).

Режиссер З. Тулубьева; автор текста И. Силют; главный редактор В. Осьминин; операторы: О. Рейзман, М. Попова, Г. Захарова, А. Грек, М. Измайлова и др.

Сюжеты:

1. На центральном телеграфе.
2. Знатная доярка.
3. Знатная летчица.
4. Знатная электросварщица.
5. Выдающийся ученый.
6. Семьи полярников.
7. Семья Прибытковых.
8. Лучшие кондитеры фабрики «Большевик».
9. Интервью с лучшей продавщицей Московского гастронома № 2.
10. Подарки к 8 марта.
11. Поиски чемпиона.
12. Знатный машинист Ксении Ломоносова.
13. Девушки едут на целину.

●

«Новости дня», № 15.

Монтаж режиссера М. Славинской; главный редактор В. Осьминин; операторы: О. Рейзман, А. Грек, Г. Захарова, М. Измайлова, В. Лезерсон, В. Скоробогатова, М. Попова, Р. Туморина, Р. Вилесова, В. Макасеев, Д. Рымарев, П. Касаткин, И. Михеев, А. Павлов, В. Щербатых.

Сюжеты:

1. Собрание партийных, советских и общественных организаций г. Москвы, посвященное Международному женскому дню.
2. Расширенный пленум Советского Комитета защиты мира.
3. Второе издание сочинений Маркса и Энгельса.
4. Производство мощных паровых турбин.
5. Охота на медведя.
6. Освобождение острова Ицзяншань.
7. В столице Вьетнама.

●

«Советский спорт», № 2.

Режиссер В. Бойков; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Первая награда физкультурника (оператор Ю. Леонгардт).
2. Юная чемпионка (оператор С. Кочан).
3. Международные соревнования лыжников (операторы: В. Арцеулов, О. Лебедев, М. Попова).

●

«Советский спорт», № 3.

Режиссер И. Венжер; редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Сельские лыжники (операторы: О. Лебедев, Ю. Каравкин).
2. Чехословакия — Москва (операторы: С. Коган, Ю. Леонгардт).
3. Чемпионы мира (оператор Г. Попова).
4. Короткий репортаж (операторы: Ф. Клименко, Н. Семененко, С. Коган, В. Шлыков, В. Петров).

●

«Пионерия», № 2.

Режиссер В. Катанян; редактор Л. Перцова.

Сюжеты:

1. Твори, выдумывай, пробуй! (оператор А. Крылов).
2. Из Чехословакии на Чукотку (оператор С. Медынский).
3. Над картой мира (операторы: С. Киселев, И. Горчилин).
4. Гости Москвы (операторы: И. Беляков, В. Фроленко, А. Хавчин).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 4, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска А. Гендельштейн.

Сюжеты:

1. Слово ученых (режиссер А. Гендельштейн; оператор М. Беркович).
2. Новое в посеве хлопчатника (режиссер И. Свистунов; оператор Н. Соколов).
3. Кормоцех колхоза «Луч» (режиссер-оператор З. Фельдман).
4. Метод агронома Игнатенко (режиссер А. Сундуков; оператор К. Строд).
5. В рыболовецких колхозах (режиссер В. Воронин; оператор А. Селянкин).

●

«Наука и техника», № 4.

Режиссер выпуска Д. Яшин.

Сюжеты:

1. Прямоточная турбина (режиссер Н. Тихонов; режиссер мультипликации Б. Шубин; оператор Э. Эзов).
2. Бактерицидная лампа (режиссер Н. Никиткин; оператор Е. Покровский).
3. Водоотталкивающие покрытия (режиссер Н. Тихонов; оператор А. Зильберник).
4. Лов дельфинов (режиссер А. Бабаян; режиссер мультипликации Н. Чижова; оператор Н. Прозоровский).

Главный редактор В. Н. ЖДАН.
Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ
Оформление художника М. М. Милославского
Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. ДЗ-15-87, доб. 33.

А 00383. Сдано в производство 16/III 1955 г. Подписано к печати 21/IV 1955 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 8 (условных листов 11,21). Учетно-издательских листов 11,611. Тираж 15 000 экз. Зак. № 643.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Пушкинская площадь, 5.

40 14 МАЯ 955
-6459 ш

10 руб.

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1955 г.